

امتزاز جی تنقید

کا

سائنسی اور فکری تناظر



وزیر آغا

ساقی آرٹسٹکس

PDF BOOK COMPANY

مدد، مشاورت، تجاویز اور شکایات:



Muhammad Husnain Siyalvi

0305-6406067

Sidrah Tahir

0334-0120123

Muhammad Saqib Riyaz

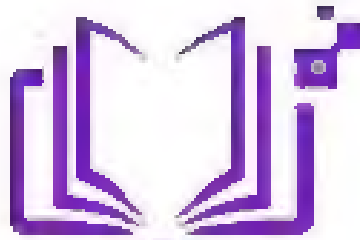
0344-7227224

امتزاجی تنقید

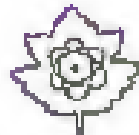
کاسائنسی اور فکری تناظر



وزیر آغا



ساقی ارباب دُرّانی
PDF BOOK COMPANY



اردو سائنسی بورڈ

299 - اپر مال روڈ لاہور

سلسلہ مطبوعات نمبر 458

جملہ حقوق بحق اردو سائنس بورڈ، لاہور

وفاقی وزارت تعلیم، حکومت پاکستان

محرران : خالد اقبال باسر

سرورق : محمد طاہر تجاوی

لے آؤٹ : طارق جاوید، فرحت سعید

اہتمام طباعت : زبیر وحید

مطبع : عدن پرنٹرز، شاہ زیب مارکیٹ، کمپروڈ، لاہور

ناشر : اردو سائنس بورڈ، 299- اپر مال، لاہور

فون: 5758475 فیکس: 5754281

e-mail : info@urdu-science-board.org

Website: www.urdu-science-board.org

سیل پوائنٹ: فرسٹ فلور، خالد پلازہ، اردو بازار، لاہور

شانیس:

منظور جمبرز، گاڑی کھاتہ، حیدر آباد فون و فیکس : 022-9200070

سو پیکار نو سکوائر، خیبر بازار، پشاور فون و فیکس : 091-2553257

ISBN - 969 - 477 - 133 - 1

طبع اول : 2007ء

قیمت : 150/- روپے

امترا جی تنقید
کے
نام لیواؤں کے نام





تناظر

ابتدائیہ

پیش لفظ راسلم حنیف

امتزازجی تنقید

۱۷	امتزازجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر
۲۵	اجتماعی شعور کی ساخت
۳۲	حقیقت اور فکشن
۴۲	مباحثیات اور سائنس
۵۶	سوسیو ریکال نظام فکر
۶۲	رواں بہت کا فکری نظام
۷۱	ساخت شکنی
۸۱	مباحثیاتی فکر میں پُر اسراریت کے عناصر
۸۹	لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں
۱۰۲	سڑکچر اور آئینی سڑکچر
۱۰۹	لکھاری، لکھت اور قاری
۱۲۳	مغربی تنقید کے تین اہم اطلاعات
۱۲۹	امتزازجی تنقید کے چند جلی اور خش پیلو



پیش لفظ

ہر دور میں تخلیق اور خالق کے اثاثے رشتے کو تسلیم کیا جاتا رہا ہے لیکن مغرب میں نئی تنقید سے وابستہ ناقدوں میں ٹی ایس ایلیٹ نے فن پارے میں خالق کے وجود پر پہلی بار سوالیہ نشان قائم کیا؛ اس لیے کہ اس کے عہد کی تنقید میں فن کار کے سوانحی حالات اور ذاتی معاملات پر زیادہ اصرار کیا جانے لگا تھا۔ ایلیٹ نے جہاں اس تنقید کے عمل کو بے سود قرار دیا وہیں تخلیق میں تخلیق کار کی شمولیت سے تخلیقی عمل میں شدید رکاوٹ کا احساس بھی دلایا۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادب کی تخلیق کے لیے فن کار کو کلیہً مسترد نہیں کرتا وہ متن میں اس کے بھاری بھرکم وجود کو داخل ہونے سے تخلیقی عمل پر جو غلط اثر چلتا ہے اس کی نفی کرتا ہے۔ مگر ردالوں بارت نے یہ کہہ کر کہ Writing writes, not the Writer (لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں) تخلیق کار کی تخلیق میں شمولیت ہی سے انکار کر دیا۔ سوسیور کے لانگ اور پارول کے نظریے کو بنیاد بنا کر بارت نے مصنف کی عمل کارکردگی کو جس طرح متن سے باہر پھینک دیا تھا اسے زیادہ واضح اور مدلل انداز میں دریدا نے پیش کیا۔ دریدا نے خالق اور تخلیقی عمل کی بحث میں معنی کے التوائی عمل کو نشان زد کیا۔ معنی کی مرکزیت کے خلاف اس نے جو نظریہ پیش کیا اس کے تحت معنی ہر ہر قدم پر ملتوی ہوتا چلا جاتا ہے اور معنی کا التوائی عمل ایک گورکھ دھند یا Labyrinth ہے جو آزاد کھیل (Free Play) کی حیثیت رکھتا ہے۔ قابل غور بات یہ ہے کہ دریدا نے ساختیات، پس ساختیات اور ساخت شکنی ایسے نئے مغربی نظریات کا غائر مطالعہ بھی کیا اور ان سے اُردو ادب کو روشناس بھی کرایا مگر وہ اپنے عہد کے دیگر ناقدین کی طرح مغرب پرستی کے زحان کا شکار نہیں ہوئے۔ انھوں نے ان کے شکافوں کو تلاش بھی کیا اور مختلف نظریات کے موازنوں کے ساتھ ایک ایسا متوازن موقف اختیار کرنے کی کوشش کی جو تخلیق اور تنقید دونوں کے راستوں کو کشادہ کر سکے۔

دریدا کا شروع ہی سے تخلیقی عمل میں فن کار کی ذات کی شمولیت کو تسلیم کرتے رہے ہیں اور اب انھوں نے متن سے مصنف کو مسترد کرنے کے نظریے کو بھی چیلنج کر دیا ہے۔ اُن کے بقول ذات کے اظہار یا تخلیقی عمل میں ذات کی شمولیت کے بغیر ادب تخلیق ہی نہیں ہو سکتا۔ ہمیں خوشی اور غم محسوس ہوتا ہے کہ انھوں

نے اس سلسلے میں جو موقف اختیار کیا تھا اب مغرب میں مابعد جدیدیت کی لہر کے زوہہ انحطاط ہونے کے ساتھ ساتھ متن میں مصنف کی کارکردگی اور اس کے وجود کی اہمیت کو پھر سے تسلیم کیا جانے لگا ہے۔ اس حقیقت کے اظہار کے لیے شمس الرحمن فاروقی کے ماہنامہ شب خون (نمبر جون ۲۰۰۴ء) کا حوالہ ضروری ہو جاتا ہے جو انہوں نے ”ڈولیا کرشیوا کی جدید حالی“ کے عنوان سے پہلے صفحہ پر پیش کیا ہے۔ شب خون کا یہ اقتباس Colin Davis کی کتاب After Poststructuralism کے صفحہ ۱۳۱/۱۳۲ سے ماخوذ ہے اور ترجمہ نگار رفیق راز ہیں:

ڈولیا کرشیوا (Jyoti Krišna) نے کہا کہ فاعل (subject) نہ صرف مرکز سے باہر ہے بلکہ مرکزیت سے عاری بھی ہے: اب اس کی جڑیں کہیں پختہ نہیں، یہ مامون اور باسکین نہیں۔ فاعل 'غیر ضرورت پسند' (Anti-Essential) اور غیر آقاہیت پسند (Anti-Universalist) ہے۔ اگرچہ ہم اس کا تجربہ نہیں کر سکتے، تاہم یہ کسی دیکھی مضمون میں "فاعل" پھر بھی ہے۔

ڈولیا کرشیوا اب یہ کہتی ہے کہ:

منہن کے بجائے اب میں تجربے کا تصور پیش کرنا چاہتی ہوں تجربہ ایک لذت اصول لذت (Pleasure Principle) سے بھی عبارت ہے اور غیر (other) کے لیے معنی تو (rebirth) کو بھی محیط ہے اور (تجربے کی اس حقیقت کو) بغاوت + تجربہ کے علاوہ کسی اور آفتی کے منظر پر نہیں سمجھا جاسکتا۔

اس غیر قطعی بیان سے بہر حال اتنا تو ظاہر ہے کہ کرشیوا ایک طرح سے خود کو بحرم ٹھہرا رہی ہے کہ:

اس نے پہلے جو کہا تھا کہ تنہا طریق عمل کسی کلام کے فاعل (یعنی اس کلام کے معنی) کو لا مرکز کر دیتا ہے غلط تھا۔ افسانے (story) کی سطح پر مرکزیت باقی رہتی ہے اگر افسانے کو انسانی وجود کے تجربے کا حامل قرار دیا جائے۔

اب کرشیوا کی نظر میں:

ادب تجربے کا عمل (The State of Experience) ہے اور غیر کے ساتھ بلاغ و تزیین قائم کرنے کا راستہ ہے۔ لہذا متن کا فاعل اگر یہ تھا کہ وہ فاعل یعنی معنی کے خالق یا خود معنی کو لا مرکز کرتا اور اسے پارہ پارہ کرتا ہے تو تجربہ بہر حال فاعل اور معنی کو کسی نہ کسی شکل میں قائم رکھتا ہے۔

کرشیوا کے یہاں نظر باقی تبدیلی اس وقت آتی ہے جب وہ خود ناہل نگاری کے تجربے سے گزرتی ہے۔ اس لیے اگر یہ کہا جائے کہ ڈیرا آغا نے کرشیوا سے بہت پہلے تخلیقی عمل کے وقت ذات کی شمولیت کا تجربہ کر کے اپنی رائے قائم کر لی تھی تو غلط نہ ہوگا۔ قطع نظر اس کے کرشیوا اگر تجربہ + بغاوت کے بجائے تجربہ + احتجاج کو فاعل کے وجود پر دلیل قرار دیتی تو زیادہ بہتر تھا کہ بغاوت 'شفوری' تھے ہے جو جذبے کو متحرک کرتی ہے جبکہ احتجاج کی اصطلاح میں شفوری اور لاشفوری تمام اختلافی مسائل شامل ہو جاتے

ہیں اور اس میں جذبے کی شدت کے منہا ہو کر لطیف احساس کے دبے تک پہنچنے کے امکانات بھی موجود ہوتے ہیں۔ بہر حال تجربے اور شعور کے تعلق کو ختم نہیں کیا جاسکتا کہ تجربہ براہ راست معروضہ خود میں آکر پسے ذات کا حصہ بنتا ہے یعنی باطنی گوشوں میں بکھر جاتا ہے اور پھر اپنے جیسے بکھرے ہوئے تجربوں کے تجزیات کے ساتھ تجربہ میں منقلب ہوتا ہے جس میں دوریزے بھی شامل ہوتے ہیں جو وقتاً فوقتاً شعور کو مجروح کرتے رہے ہیں۔ اور پھر جب اس کا سلسلہ معذوم نفسی و اجتماعی تصورات کی تشکیل تک پہنچ جاتا ہے تو پھر تخلیق کو مفرد یا غیر مرتب تجربہ کیوں کر کہا جاسکتا ہے!

تجربے کا مرتب ہونا دراصل تخلیق کی احترازی کیفیت کو واضح کرتا ہے۔ تخلیق میں احترازیّت کے تخلیقی عناصر اُس وقت تحلیل ہو سکتے ہیں جب خود تخلیق کا کسی مفرد نظریے کا پابند نہ ہو یا کم از کم اُس کے نظریے میں اس کے چلک موجود ہو جو تخلیقی عمل میں کشادگی اور تنوع پیدا کرنے کے امکانات میں مانع نہ ہو (یہاں جوش اور انہال کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ دونوں ہی نظریات کے پابند نہ رہتے مگر اشتراکی لگن کی محذومت فلسفہ اسلام کی وسعت کے مقابلے تو دہر پاتھی اور نہ ہی تنی کشادہ کہ جسے نہ مروج انسانی کے لیے مفید اور نہ ہی انہال کے حدود سے ماورا قرار دیا جاسکے! اس لیے نظریے کی جذباتی کیفیت سے جوش کو مدد چھک توڑے وہاں مگر اقباس ایسی آسانی لگتا اور جمیدگی سے ہم نواز نہ ہوے دیا۔ مقصد یہ کہ جذباتی یا مفرد و نظریاتی تخلیقی ادب کو دائرۂ ادب سے خارج تو نہیں کیا جاسکتا مگر اس میں ایک احتراز پسند خالق کے تخلیقی عمل کی وسعت پیدا نہیں ہو سکتی۔ ورنہ ہی یہ حیالیات کے مستقبل آہر دیر پا حاضری کا حامل ہو سکتا ہے۔

وزیر گمانے روناں ہارت کے اس نظریے کو کہ قسمی بتدریج منہا ہوتا چلا جاتا ہے اور محرک معذوم ہو جاتا ہے۔ مسرور کرتے ہوئے دریدا کے معنی کے اتوائی عمل کے نظریے کو اہمیت دی ہے، اور اسے ایک نئے ٹی سکورس سے آشنا بھی کیا ہے۔ معنی کی تکثیریت کے حوالے سے اُن کا یہ موقف اُس کے تنقیدی نظریے کو ابھر بھی کرتا ہے اور ماہرین لسانیات نے خبیات کے فلسفوں کی جنکالی کے بجائے اُن کی ذہانت آہر بچتہ دی اُس روش کی نشان دہی بھی کرتا ہے جس کی مثال اردو ناقدین میں کم ہی دکھائی دیتی ہے

دریدا نے جب معنی کو کلش کہا تو اُسے معنی کے گہرائی میں گرتے چلے جائے کا ایک واقعہ جانا اور گرتے چلے جانے کے عمل کو ملوٹی بننے کا عمل گردانا لیکن حقیقت یہ ہے کہ معنی اتوائی regression کا نہیں progression کا منظر ہے۔ اتوائی نہیں ہوتا وسعت، کشا ہوتا ہے معنی کی جہت کے حوالے سے دریدا کا رویہ متغی ہے، اُہ معنی کو سر کے بل گرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ لادری طرف دیاں کی طرح معنی کی جہت بھی باہر کی طرف ہے۔ دریدا کے حق میں انتہا صبر کرنا چاہیے کہ اُس نے معنی کو جدول کے خنجر سے آرا دیا اور اُسے واحد قرار دینے کے بجائے معنی کا گہرا ارتداد نام

دریائے معنی کو اگر آئیں ایک پتھر کی طرح مسلسل گتے اور گولہ کی دو دھڑ سے پار کر گتے اور ٹکڑوں میں تقسیم اور تقسیم ہوتے دیکھتا تو اس سے ایک نفی ایسا وجود میں آوے۔ دریا اگر ایک کو جیل کر دیتا یعنی معنی کو حرکت کے سلسلے سے تشبیہ دیتا تو کسی شاعر خوب شاخوں، پتوں، کلیوں اور پانیوں میں تقسیم ہوتے صاف دکھائی دیتا لیوں یک شبت اور جان در آگے دیکھتا میں آجاتا۔ دونوں مشلوں میں بات ایک ہی کی گئی ہے جس معنی کا تقسیم در تقسیم ہے، مگر ایک تشبیہ نفی ہے جو معنی کو برور برور دکھائی دیتا ہے جبکہ دوسری تشبیہ مثبت ہے جو معنی کے پسلیں ہمیں خود شاخوں، کلیوں، پھولوں، خوشبوؤں اور رنگوں میں تقسیم ہوتے دیکھنے کا حساس دلائی ہے (مقالہ "دوسری صدی میں عربی تنقید کے تحت اہم اطلاعات" مشورہ "ادبی" شمارہ فروری ۱۹۵۵ء)۔

ظاہر ہے یعنی اگر حرکت کا تا ہے تو اس کی جزئی فن کار کے ذہنی گوشوں روتوں میں پیوستہ معنی ہیں اور ہر ایسی تخلیق جو فن ٹیوٹ کے مطابق بنائی ہوئی ہے، اس کی جزئی کسی مخصوص زاویہ نظر کے تحت ممکن نہیں۔ لیس یہ بھی حقیقت ہے کہ ایک فن پارہ کسی نہ کسی مخصوص یا مرکزی خیال، مشابہ یا تجربے کی مختلف جہات ہی کو خود میں سمیٹنے کی صلاحیت رکھتا ہے اس لیے اس کے استرجاعی عناصر کے تجربے کے لیے کسی نہ کسی راوی نقد کی تحریک خود ہی پارہ ہی مہیا کرے گا۔ وزیر آٹانے اس حقیقت کو ان اغاظ میں ظاہر کیا ہے:

اصل شے فن پارہ ہے جو اصل سے تو بتینا اپنی جگہ سمجھا دیکھتا ہے۔ چنانچہ ضروری ہے کہ نقاد بھی اس کی یکسانی اور انفرادیت کا احترام کرے اور اسے کسی نہ کسی نظر سے دیکھے یا نظریہ کی روشنی میں دیکھے کے بجائے اس بات کا اظہار کرے کہ خود فن پارہ اسے کون سا نظریہ کے استعمال پر مجبور کرتا ہے۔ ("تنقید کیا ہے" مشورہ "تنقید در مجلس تنقید" ص ۱۶)۔

اس سے ظاہر ہے کہ تخلیق اپنے بطن میں تجربے کا جو راستہ فراہم کرتی ہے وہ دھڑے دھڑے کشادگی کے ماحول میں داخل کر دیتا ہے ایسے میں ناقد کا محرک وہ قائم بات نہیں ہو سکتا اس لیے پائے کی گہرائیوں اور پسلیوں کے نقشے مختلف نہ ہوں تنقیدی راویوں کو ایک دوسرے میں غم کر کے معنی کی تخلیق کو کے فرائض انجام دینے کے لیے ناقد کو مجبور کریں گے تخلیق کے انشراح کا یہ ایسا منتہی ہے جہاں وہی ناقد بہتر کارکردگی کا مظاہر کر سکتا ہے جو تنقید کے تمام قراءوں کو معروض کرنے اور انہیں بذات استعمال کرے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ اس تنقیدی صلاحیت کو وزیر آٹانہ، حجازی تنقید کے نام موسوم کرتے ہیں۔

میں نے استرجاعی تنقید اور انکشافی تنقید کو نظر سازی کے عمل سے تعبیر کیا تھا جس پر اعتراض بھی کیا گیا تھا جس کا کہ تصور تنقید کو آپ تنقیدی ماہر کہیے پاراویہ نظر بہتر حال اسے نظریہ کی بحث سے خارج نہیں کیا جاسکتا۔ اگر نظریہ میں ادب کے عنصر کی موجودگی کی وجہ سے اس طرح غلط ہے تو تیوٹوں کو بھی ایسے ماہر ماہر قرار نہیں دیا جاسکتا۔ سو سو راکان اور دریا و نیر کے تصورات بھی منطقی استدلال میں کہیں کہیں جہر کی نشان دہی کرتے ہیں اس لیے انہیں بھی زاویہ تنقید کہنا مشکل ہے لیکن اس وجہ بھی کہ استرجاعی تنقید کو

پہلے سے سوچے ہوئے اصولوں پر تنقید لگتے رہے مگر تعارف نہیں کروایا گیا۔ نظریے کی معنویت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ بہر حال یہ حقیقت ہے کہ وزیراعظم کا استرجاعی نظریہ تنقید کی منصوبہ بندی کا نتیجہ نہیں کیوں کہ وہ! ہندی سے تخلیقی عمل کے بابے میں مختلف انداز سے سوچتے رہے ہیں اور دیگر دیگر انھیں احساس بھی ہونے لگا تھا کہ تمام رائج تنقیدی نظریات فن پارے کے تجزیے کے لیے ناکافی ہیں اور تخلیق کر مختلف متنوع معنوی دائرہ کو سمیٹ سکتی ہے تو اس کے لیے کسی استرجاعی تنقیدی نقطہ نظر کا ہونا ضروری ہے۔ چنانچہ مغرب میں تھیوری کی گونج کے ساتھ ہی انھوں نے، حجازی تنقید کی ضرورت پر رد و دینا شروع کر دیا اور رتہ رتہ ان کے خیالات میں استحکام آتا چلا گیا اور آج ان کے نظریے کی جامعیت اور کشادگی کا احساس اردو کے ہر طبقے میں کیا جا رہا ہے۔

اردو کے بیشتر ناقدین نے اس تنقید کے حوالے سے گفتگو کی ہے۔ ان ناقدین میں ٹی۔ ارحمن فاروقی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، جمیل جالبی، نور سدید، کفرہیم اعظمی، دیوند، سرمن اختر عاشق، ہرگالوی، رفیق سندیلوی، ناصر عباس، سید خورشید، نقیب، اقبال آفاق، مشتاق، ترمذی، شیدائی، جمیل آذر، جوگندر پال، حیدر قریشی اور اقبال مسین وغیرہ اہم ہیں۔ جنھوں نے اس تنقید کو موضوع بحث بنا کر اپنی اپنی آرا کا اظہار کیا ہے۔ اس تنقید سے متعلق اٹھنے والے سوالات پر مباحث بھی ہوئے، وہ پھر یہ احساس بھی روز بروز بڑھتا چلا گیا کہ استرجاعی نقطہ نظر کے سلسلے میں وزیراعظم کے خیالات، تصورات کو جمع کر کے بسنویہ کتاب منظر عام پر لائی جائے تاکہ مختلف شعبہ کا ازالہ بھی ہو سکے اور استرجاعی تنقید کی شعریات کو بھی معروض بحث میں لایا جاسکے۔ یہ کام رفیق سندیلوی نے ایک ایسے وقت میں مکمل کیا جب اردو میں تھیوری اور مابعد جدیدیت کا ہنگامہ بام غریج پر تھا اور تحریک ناقدوں کا ایک بڑا طبقہ استرجاعی تنقید کی حریت میں صدائے لبیک بلند کر چکا تھا بلکہ یہاں تک کہ بیسویں صدی کی سبھیوں دہائی کی نوجوان نسل تخلیقی سطح پر حرا جیت گئی جس کو قیوں کر چکی تھی۔ رفیق سندیلوی کی کتاب "استرجاعی تنقید کی شعریات" جولائی ۲۰۰۳ء میں منظر عام پر آئی ہے جس کے مقدمے میں ناصر عباس نے کہا

رفیق سندیلوی نے اس کتاب میں وزیراعظم کے نئے تنقیدی طرز کو پیش کیا ہے جو "سزت کی تلاش" (۱۹۵۳ء) سے لے کر "معنی اور تاثر" (۱۹۹۸ء) تک پھیلا ہوا ہے اور اس ضمن میں رفیق سندیلوی نے جو طریق کار اختیار کیا ہے وہ ایک وقت "نا ٹیکرڈ" اور "ٹیکرڈ" ہے۔ یہی انھوں نے وزیراعظم کی تنقیدی فکر کے تاریخی سیاق و سباق اور زمانی و مقامی مراحل کو پیش کر دیا۔ اردو ادبی اور علمی فکر کے وسیع دائرے میں اس کے بڑھنے کو ملحوظ رکھا اور وزیراعظم کے فکری اعتبارات کا ایک نیا ہی سے تجزیہ بھی کیا ہے۔ (صفحہ ۱۰)۔

اس انداز کا بجا جاسکتا ہے کہ رفیق سندیلوی نے جس بحث، غنوم اور گمن سے یہ کتاب تحریر کی ہے انھوں نے

تمام تنقیدی دستاویزوں اور مختلف تنقیدی ترجمانات کا غائر مطالعہ کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ جیسا شاعر، تنقیدی
 اعتراضی تنقید سے متعلق دیرینہ رائے کے ساتھ خیالات کو جو مختلف کتب اور مضامین میں دیکھ کر تو متاثر ہو کر
 آتے رہے، ایک جاگرتہ نہ صرف اس تنقید کی شعریات میں متاثر ہو کر رہا ہو بلکہ دوسری تنقیدوں کے مقابل اس کی
 اہمیت، افادیت پر بھی سائنٹفک، استدلال کے ساتھ بحث کر سکتا تھا۔ سو انھوں نے اس فریضے کو کامیابی
 کے ساتھ پورا کیا۔ دیرینہ رائے کی نظری اور عملی تنقیدوں کا اندازہ بخدا وسیع اور متنوع ہے۔ ان کے تنقیدی
 نظام کے بلوں میں ان کے رفیق سندھوی نے دیرینہ رائے کے تنقیدی عمل اور جذبات و افکار میں گہرے روابط
 پر جامع بحث کی ہے اور اس مقالے کو بھی یاد کر دیا ہے کہ استرخ، حجاز، مصر، مصری تھیوری کے
 منشاء ہے، بالکشافی تنقید کو اس تنقید کے مقابل رکھا جا سکتا ہے۔ ان کے داخل و دہرائے کے بجائے
 احترازی تنقید کی وجہ کے سلسلے میں رفیق سندھوی کی کتاب ہے صرف یہ تقابلی پیش کر دینا کافی ہے

حزبی تنقید نے شاعر یا کسی خاص موضوع کا غلبہ نہیں کر سکتا، ایک وسیع نظام، دہرائے ہے اور مطالعے کا ایک
 جزائی طریق ہے۔ ادب کی تخلیق کے عقب میں کسی ایسے مسلمہ یا بیرونی اثر کا متقاضی ہے جو سادہ دیکھائی سے
 لہجہ بھی ہو اور اس سے ملوگ۔ یہی وجہ ہے کہ حزبی تنقید جہاں نقد ادب کے تمام زاویوں مثلاً ادبی
 بہت پسندی کی تنقید، اسٹوریٹیک، سائنسی تنقید، سماجی تنقید، تاریخی تنقید کی حامل تنقید کو، ادبی تنقید
 انہوں نے تنقید کے قابل قبول حربوں سے روک رکھا اور توانائی حاصل کرتے ہوئے انہیں اپنا پسندی سے گریز کرتے
 ہوئے تنقیدی اور عقلی اور اخلاقی دستاویزوں سے بھی استغناء کرتے ہوئے تنقید کے Extremes اور
 دہرائے کو اپنی تخلیق کو دست تکب سے منسکرت کر دیرینہ مطالعاتی ہے۔ یہ تنقید بالکل ہی اتفاقی کی راہیں دہرائے کی راہ
 پر سناٹا ملے، اسانہ ظہور و جدیت، مظہرینہ طبعیات اور حقیقتیں تصویر سے بھی فائدہ اٹھاتی ہے۔ (میں)۔

دیرینہ رائے کی احترازی تنقید انشائیہ اور نقد ادب کے دریا تک کے فکری تخیلوں کے المجداب کی چٹان قدیم
 نظریات نقد و نظر اور سائنسیات میں سائنسی اور ساخت میں پر مشتمل جدید سائنسی و ادبی تصورات کے متضاد
 مطالعات ہی کا نتیجہ نہیں، یہ نظریات سے حقائق فلکیاتی، نفسیاتی، حیاتیاتی، طبیعیاتی، ریاضیاتی اور بشریاتی علوم
 سے حقائق نئے سائنسی تجربہ و مشاہدہ کے براہ راست گہرے مطالعوں کے نتائج، مذکورہ کی فطری حدیثوں
 اور حقیقتی عمل میں، جنی ثبوتوں کے پر سرجموں کی تہذیب کی آمیزش کا حاصل بھی ہے۔ سائنسی فکری (مردم)
 دکن تہذیب اعظمی نے اس تنقید کی جاسنیت کا مطالعہ پیش کرتے ہوئے لکھا تھا

تنقید کو ماحول میں تقسیم کرنے سے بہت سے مشورہ نظریوں کی بات کرنا ہوتی ہے یا نہیں تنقیدی فریڈ مارک کی وجہ
 سے نظر انداز کرنا چاہیے، لہذا تنقید احترازی ہونی چاہیے۔ یہ نیز دیرینہ رائے اس تنقیدی رویے کے احاطے کے
 خلاف اور مغرب میں پروان چڑھا رہا ہے جس میں حزبی تنقید میں ایک جاسنیت نظر آتا ہے۔ دیرینہ رائے

نظریات کے نکل میں سائبرگنٹاٹ 'نفسیت'، 'ساختیاتی فکر' کی راحت کی سالیئت (salience) کی تصنیوری کے مطابق 'مزدبی تنقیدی نظریات کے مرکب' 'کل' کو جزئیات سے زیادہ اہمیت دی ہے۔ آزاد و ادب میں احتیاتی تنقید ایک اہم جدید تصنیوری ہے جو ساختیاتی تصنیوری کے 'کل' کے نظریے کے عام اہمیت سے پہلے پیش کی گئی تھی اس لیے جدید فکر میں اس کی اہمیت در زیادہ ہو جاتی ہے۔ (حوالہ "راپیکریا جدیدیت" ویرا آغا" مطبوعہ "مصر" کرباجی، شمارہ فروری ۲۰۰۰ء، ص ۵۷)۔

ویرا آغا کی علمی و ادبی بصیرت اور مختلف نظریاتی علوم پر بحث کے ساتھ اجتہادی رویوں کا غور و ان کی تحریریں کے مطالعے کے بغیر ناممکن ہے۔ اس بحث سے قطع نظر یہاں ایک سوال اُرخو اُبھرتا ہے کہ ویرا آغا کا ادبی سفر اس وقت شروع ہوتا ہے جب ترقی پسند تحریک عروج پر تھی اور پھر جدیدیت کی لہرے اس کے خاتمے کا اعلان کر کے ایک ہی ادبی فکر کو روشن کیا اور پھر مابعد جدیدیت کے مباحث کو مروج بنا شروع ہو گیا اور آج یہ نظریات بھی اپنا ادبی جو رکھنے لگے ہیں لیکن کیا بات ہے کہ ویرا آغا ان تحریکوں کے ناقدین میں کہیں بھی اپنی شمولیت درج کراتے نظر نہیں آتے؟

آج جب امتزجی تنقید اپنی اہمیت، افادیت کا احساس پیدا کر چکی ہے اور ہم کم فیش سات دہائیوں کی ادبی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں دو طرح کے ناقدین نظر آتے ہیں ایک وہ جو اپنے تحریکی نظریات پر آج بھی اہل ہیں اور دوسرے جو نوجوان یا نظریے کی تبدیلی کے ساتھ سابقہ موقف کو تیاگ چکے ہیں۔ یہ دونوں گروہ مغرب پرست کے دُمرے سے تعلق رکھتے ہیں لیکن تحریکوں کے شانہ بہ شانہ ایک ایسا طبقہ بھی موجود رہا ہے جو نئے نظریات پر قربان ہونے کے بجائے ایک سے زائد نظریات کے ساتھ تنقیدی رجحان کو پر دہان چیز بناتا رہا ہے یعنی جس کے نزدیک کسی بھی نظریے کے رُتق و کلت کے برابر کے بچے قابل قبول اجزا کی اہمیت سے استفادہ اور سابقہ تنقیدی خیالات سے مشارکت و ہم آہنگی کے ساتھ معتد تنقیدی عمل کا احساس نمایاں نظر آتا ہے۔

ویرا آغا جہاں تخلیقی سطح پر ہمیشہ سے احتجاجیت کے نوع و اہلی اصولوں پر قائم رہے ہیں وہیں تنقید میں بھی نظریاتی و عملی سطح پر ان کا موقف، ادعائیت و محدودیت کے عنصر سے پاک رہا ہے۔ اگر وہ بھی کسی تحریک یا رجحان کی نمائندگی کر رہے ہوتے تو امتزجی کی تنقیدی تصنیوری کبھی دُخو د میں نہ آسکتی۔

امتزاجی تنقید کا سائنسی فکری تناظر

بیسویں صدی میں غیر طبقاتی معشرے کو دُخور میں ماسے کی کوشش امتزاجی اکائی کی طرف ایک اہم قدم تھا جو یہ دُجوہ کا مہاب ہوسکا لیکن امتزاجی رویے کے اثرات سیاسی، فکری اور انتقاری شعبوں پر ضرور مترس ہوتے۔ سیاسی سطح پر بڑی بڑی سلطنتوں کا وہ مخصوص اندز باقی سترہا جس میں ”مرکز“ نے سلطنت کی ساری ساخت پر تسلط قائم کر رکھا تھا۔ اس تسلط کو برقرار رکھنے کے لیے ”مرکز“ کی عسکری قوت نے بھی ایک اہم رول ادا کیا تھا۔ مگر دوسری جنگ عظیم کے بعد جب سلطنتیں ٹوٹیں تو اس کے نتیجے میں معاشرتی نظام پر رد پارہ تو نہ ہوئے مگر ایک نئی وضع کی امتزاجی اکائی پر متج ہوتے دکھائی دینے لگے۔ اس امتزاجی اکائی کی نشان دہی دوسری جنگ عظیم سے پہلے علامہ اقبال نے کردی تھی جب انھوں نے باغ میں صنوبر کو آزاد بھی دیکھا تھا اور پابہ گل بھی جس اس خیال کو عقویت ملتی ہے کہ مختلف خطے کسی ایک سلطنت میں تمام دکس نم ہو کر اپنی اپنی انفرادیت محروم ہوتے۔ سچ ایک ایسی دھالی ساس میں نظر آئیں جو غزن کے مشابہ ہو۔ غر کا ہر شر اپنی جگہ مکمل ہو تا ہے مگر دینف قانے میں مقید ہونے کے باعث پوری غزل جڑا ہو ہی نظر آتا ہے۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد اس وضع کی جو امتزاجی اکائی ابھری اس کی بہترین مثال یورپی یونین تھی جس میں ہر ملک کی انفرادیت بھی برقرار تھی اور سارے ملک ایک ہی چھتار کے نیچے جمع بھی ہو گئے تھے۔

بیسویں صدی کی طبعیات نہ بھی امتزاج کی طرح جھکاؤ صاف دکھائی دیتا ہے۔ مثل TOE (Theory of Everything) کی تلاش (کائنات کی ریں بڑی قوتوں کی الکترو میگنیٹکس سترجگ فورس ویک فورس) اور کشش ثقل کو باہم آمیز کرنے کی کوشش (شروع ہو گئی تھی اور سترجگ تھووری کے آنے سے پہلے ان میں سے تیس کا امتزاج ممکن ہو گیا تھا مگر کشش ثقل (حس کا پانچواں گرین نور ہے) ابھی زیر وام نہیں آئی تھی۔ بیسویں صدی

کے آخری ایام میں سٹرینگ تھیوری نے یہ کارنامہ انجام دیا تاہم اس میں کافی وقت لگ گیا۔ شروع شروع میں پانچ سٹرینگ تھیوریاں سامنے آگئی تھیں اور یہ کہنا بہت مشکل ہو گیا تھا کہ ان میں سے کون سی تھیوری کون سی ہے۔ مگر پھر نئے کی دہائی میں ایم تھیوری سامنے آئی جس کا موقف تھا کہ پانچوں تھیوریاں سچی ہیں مگر اس میں ہر تھیوری ”حقیقت“ کی صرف ایک کاش ہی کو بیان کرتی ہے۔ یہاں ان ٹائیٹل کا قصہ یہ کہجیے جس میں ہر ایک سبب ہاتھی کو چھوا تو اس جھے کی مناسبت ہی ہاتھی کو ختمی طور پر بیان کیا جس تک اس کی رسائی ہوئی تھی مگر ڈیکھنے والوں کو پور ہاتھی دکھائی دے گیا تھا۔ یہی حال پانچوں سٹرینگ تھیوریوں کا تھا جن میں ہر ایک حقیقت کے صرف ایک ہی پہلو کو بیان کیا۔ ایم تھیوری کا موقف تھا کہ پانچوں تھیوریاں دراصل سپر سٹرینگ تھیوری کی توسیعا ہیں۔ یوں رکھیں تو انکشاف ہوتا ہے کہ ایم تھیوری نے، سٹریٹج کی طرف ایک اہم قدم اٹھایا۔ اس نے نہ صرف یہ انکشاف کیا کہ سٹریٹج وہاں گئے ہیں جس سے Spacetime Fabric وجود میں آیا ہے بلکہ یہ بھی بتایا کہ اصل حقیقت ”سٹریٹج کی شیرازہ بندی“ ہے جو اس اور مکاں سے دور ہے اور جب سٹریٹج vibrate کرتے ہیں تو رماں اور مکاں وجود میں آتے ہیں۔ برائن گرین Brian

(Greene) نے اپنی کتاب *The Elegant Universe* میں سٹرینگ تھیوری کو یوں بیان کیا ہے۔
 String theory is the unified theory of the universe postulating that fundamental ingredients of nature are not zero-dimensional point particles but tiny one-dimensional filaments called 'strings'. String theory harmoniously unites 'quantum mechanics' and general relativity the previously known laws of the small and large, that are otherwise incompatible.

گویا ایم تھیوری سپر سٹرینگ تھیوری کائنات کی چارہاں قوتوں کو ہم آہنگ اور باہم مربوط دیکھا کہ اس کے حتمی پیرن کا احساس دلا۔ ایذا اس انکشاف نے ”رشتوں کے جال“ کے تصور کو پیش نظر میں رکھ کر احتجاج کی ہیئت کو بھی بیان کر دیا۔ سب سے بڑی بات یہ ہوئی کہ سپر سٹرینگ تھیوری ایک انتہائی پراسرار توازن کے اصول بھی Symmetry Principle سے، خود نظر آنے لگی جس کا مطلب یہ ہے کہ وہاں اور مکاں کے وجود میں آنے سے پہلے ہی ”حقیقت“ ایک عظیم پراسرار توازن کا دوسرا نام تھا۔ یہ وہ مقام تھا جہاں طبیعیات اور بعد طبیعیات میں کوئی فرق موجود نہیں تھا۔

بیسویں صدی کے لسانی مباحث میں بھی استخراج کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔ مثلاً سوسیو کرائسٹف یہ تھا کہ ایک 'جوزباں' نظام یا سسٹم ہے 'نظروں' اکھیل ہوتا ہے مگر پارول یعنی گفتگو یا عبارت میں اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے۔ اس کی بہترین مثال ہاکی یا فٹ بال کا میچ ہے جس میں کھیل (پارول) کے بنے بگڑتے رشتوں یعنی interactions میں کھیل کی گرمر یا سسٹم کو پہ آسانی پڑھا جاسکتا ہے۔ اس کھیل کے دوروں میں جب گرمر یا سسٹم کے کسی قاعدے کی خلاف ورزی ہوتی ہے (کھیل کی ریاں میں قائل کہا جاتا ہے) تو ریفری سیٹی بجا کر کھیل روک دیتا ہے۔ لائیک اور پارول کا یہ الوکھا استخراج کسی شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں یہ ایک نظری عمل کا زائیدہ ہے۔

اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ سمندر کی سطح پر لہروں کا بھی ختم نہ ہونے والا کھیل جاری ہوتا ہے جس کے عجب میں پانی کے بوا کچھ نہیں ہوتا۔ مراد یہ کہ پانی کی لائیک اس کے پارول کی صورت میں "تماشا دکھائی ہوتی ہے۔ آپ یہ ہیں تو اس میں صوفیانہ تصورات کی جھلک بھی دیکھ سکتے ہیں۔

استخراج کے حوالے سے سوسیور کی ایک قطع ہے کہ اس نے زبان کو دوڑانی یعنی Diachronic کے بجائے رہانی یعنی Synchronic قرار دیا اور یہ پانیسویں صدی کے مزاج کا حصہ تھی۔ بیسویں صدی میں رشتوں کی مدد تمام شعبوں میں ایک ایسی سخت کو وجود میں لانے کی روش عام تھی جس میں واحد مرکز کے بجائے ان گنت مراکز کے ربط باہم ایک طرح کی Intertextuality ابھرتے۔ فلسفے کے میدان میں بھی یہی صورت حال ابھری جب برگس نے کہا کہ 'مرد زمان' یعنی SerealTime تو ماضی حال اور مستقبل پر مشتمل ہے مگر زمان مسلسل بھی Duration ایک ایسی موجودگی ہے جو ٹی سوئی نہیں اس میں ماضی حال اور مستقبل باہم مربوط ہو کر ایک کھلی ہوئی کیفیت بن گئے ہیں۔

ساجیا میں درکسیم نے نوسائٹی کے بارے میں کہا کہ یہ ایک اجتماعی معاشرتی نظام یا سسٹم کا نام ہے اور افراد کی جملہ گرمیاں اس معاشرتی نظام کے حوالے ہی سے وجود میں آتی ہیں۔ سوسائٹی اور فرد کا رشتہ بھی بیسویں صدی کے عام مزاج کے عین مطابق تھا جس میں نہ تو فرد مطلق العنان ہوتا ہے اور نہ ہی سوسائٹی۔ انیسویں صدی کی سوسائٹی میں فرد کی بالادستی قائم تھی جبکہ بیسویں صدی کے اشتراکیت نظام میں

سوسائٹی کی بالادستی قائم ہوئی۔ پوری بیسویں صدی کی جہت کو سامنے رکھیں تو دنوں میں رہیڈ باہم کی صورت پیدا ہوئی جو احتجاج کی طرف ایک اہم قدم تھا۔

بیسویں صدی کی نفسیات میں اہم ترین آواز فرائیڈ کی تھی۔ اُس نے شعور کی مطلق العنانی پر کاری ضرب لگائی جب اُس نے کہا کہ شعور کے عقب میں ماشعور کا ایک وسیع منطقہ موجود ہے جو شعور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ فرئیڈ کے بعد جب یونگ ے لاشعور کے علاوہ اجتماعی لاشعور کا بھی ذکر کیا تو گویا اُس نے فرائیڈ کے لاشعور کو مزید گہرا اور کشادہ کر دیا۔ اب کھلا کہ فرد کے شعوری قدمات خود کار اور خود کفیل نہیں ہوتے، یہ اجتماعی لاشعور کا حصہ ہوتے ہیں جو نسل تجربات کا ایک گورنر ہے۔ غور کیجیے کہ بیسویں صدی کی نفسیات نے اصلاً فرد اور معاشرے کے رشتے ہی کو جان کیا لیکن نفسیاتی دائرہ کار کے حوالے سے!

جہاں تک امتزاجی تنقید کا تعلق ہے، یہ بیسویں صدی کی مندرجہ بالا متزجی صورت حال کا منطقی نتیجہ ہے۔ اس صورت حال میں جملہ علوم واحد مرکز کے قدیم تصور بٹ کر ایک ایسی ساخت کو پیش منظر میں لائے ہیں جس میں، 'فنی اور عمودی خطوط ایک دوسرے کو کاٹ رہے ہیں' اور نتیجے میں "ایک"، "ایک" میں منقسم نظر آ رہا ہے۔ طبعیاً نے اس صورت حال کو "رشتوں کا چار" کہا ہے، سائیا نے اسے لانگ اور یارول کے رشتے میں ابھرے ہوئے پایا ہے اور فلسفے نے "زبان مسلسل" کے تصور میں دیکھا ہے، ساجیا میں فرد اجتماعی معاشرہ کا حصہ بن کر بٹا کر کھائی دیا ہے، نفس میں شعور اور اجتماعی لاشعور کا رشتہ، بھرا آیا ہے اور اس طیر میں جملہ اُساطیر ایک ہی مہا اُسطورے ماحوز نظر آتی ہیں۔ ایسی صورت حال میں امتزاجی تنقید آہستہ آہستہ لیکن یقینی طور پر سامنے آئی ہے آئیے دیکھتے ہیں کہ یہ کیسے ہوا!

بیسویں صدی کے ربع آخر میں مائل بہ مرکز ساخت کی ہمدستی قائم تھی، نیز بقائے بہترین کے تصور کو فروغ حاصل تھا، بعد از جہاں منطقی نتیجہ، پیرمین کی صورت میں سامنے آیا۔ ادب کے مقابلے میں مصنف کو مرکزی حیثیت حاصل تھی، اور یہ جاننے کی روش عام تھی کہ تاریخی تناظر میں اُسے کیا مقام حاصل تھا۔ انیسویں صدی حرکت و حرارت کی صدی تھی جس نے تاریخ کی کارکردگی پر توجہ مبذول کی، مزبور باب کے حوالے سے تغیر کے ٹپس کو دیکھا اور "مرکز" کو اسی حوالے سے ایک Pivotal Point قرار دیا

مگر بیسویں صدی میں مرکزِ گریزِ جہت سامنے آئی۔ رُوسی ہیئت پسندی نے متن کی پوری میکالگی ساخت پر غور کیا کہ اس کے اجزاء کی کارکردگی کس طرح وجود میں آتی ہے اس نے متن کے مادی وجود کو سب کچھ سمجھتے ہوئے، یہ موقف اختیار کیا کہ تخلیق کاری میں بنیادی بات متن کو سانی سطح پر ”ناما، نوس“ بنانا ہے، اور نہ صرف تاریخی عمل کو مسترد کیا بلکہ تخلیق کے عقب میں کسی اور محرک کی موجودگی سے بھی انکار کر دیا نیز اس کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ تصنیف اپنا ایک سببی وجود رکھتی ہے جو خود کا بھی ہے اور خود کفیل بھی۔ سانی وجود کو کھوٹے اور اس کے کل پر زب کی باہمی کارکردگی کو دیکھنے کا یہ عمل مغربی تنقید میں ابھرنے والی intertextuality کی طرف زلیں پیش رفت کی حیثیت رکھتا ہے۔

اس کے بعد ”نئی تنقید“ نے متن یا Text کے جزائے ترکیبی کی تفہیم کی طرف ایک، ہم قدم اٹھا یا مگر جہاں رُوسی ہیئت پسندی نے یہ جاننے کی کوشش کی تھی کہ کس طرح متن کی میکالگی ساخت میں موجود پُزروں کی کارکردگی متن کو ”ناما، نوس“ بناتی ہے وہاں ”نئی تنقید“ نے متن کی اس پیچیدہ و بخت کاری کا حساس دمایہ جز یعنی آفرینی کی محرک تھی۔ رُوسی ہیئت پسندی کے معنی سے کوئی سروکار نہیں رکھا تھا لیکن نئی تنقید متن کو اس مقصد کے ساتھ کھولا کہ اس کے بطون میں رعایا لے لٹھی، قویا محاسن، تناؤ اور ابہام وغیرہ کے عمل اور ردِ عمل سے نچوڑنے والے معانی کو بے نقاب کیا جائے۔ یوں دیکھیے تو نئی تنقید نے متن کے سانی وجود میں معنی آفرینی کے وظیفے کی اہمیت کا احساس دیا، اگر اس کے دائرہ کار کو وسعت دینا کمرے کا اجتر مکیا

مغربی تنقید کے تدبیرچی پھیلاؤ میں ”نئی تنقید“ کے بعد ساختی تنقید کو بڑی اہمیت حاصل ہے جس نے سویدر کے پیش کردہ رنگ اور پاروں کے تعلقات کی روشنی میں اپنے اس موقف کو پیش کیا کہ متن (پارڈل) کو مصنف تخلیق نہیں کرتا اسے شعریات (ٹیکسٹ) تخلیق کرتی ہے جو ثقافتی Codes اور Conventions پر مشتمل ہوتی ہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ رُوسی ہیئت پسندی نے متن کے اندر جھانکنے کی ابتدا کی مگر یہ ابتدا، متن کے سانی کل پر زب تک محدود تھی۔ اس کے بعد ”نئی تنقید“ نے مزید غواصی کی اور متن کے اندر معنی آفرینی کے عمل کو نشان زد کیا۔ ساختی تنقید نے مزید غواصی کر کے، معنی آفرینی کے عقب میں ثقافتی ورثے کا، احساس دلایا۔ تنقید میں آئے دلی یہ غواصی انفسیات کی غواصی کے مشابہہ، کہ

نفس میں بھی شعور، پھر لاشعور اس کے بعد اجتماعی شعور میں جھپکنے کی کوشش کی گئی تھی۔ اجتماعی لاشعور سل اور ثقافتی سہلے پر مشتمل تھا، اور ماضیت نے شعریات کے جس سطحے کا احساس دہرایا وہ بھی ثقافتی عناصر ہی سے عبارت تھا۔ اس سے اندازہ کیجیے کہ ماضیت کی تنقید نے کس طرح لاشعور اور نفسیات کے تعلقات کو اپنے نظام فکر میں جگہ دی، یہی نہیں اس نے قرأت کے دل کو بھی اہمیت دی اور ماضی آخری کے عمل کو قاری کی کارکردگی سے مشروط کر دیا۔ ماضیت نے مصنف کی نئی کی عمر متن کی قرأت کے عمل میں ایک طرف شعریات کے نفسی وجود کو نشان زد کیا جو رنگ کے مماثل تھا، غیر متن یعنی Text کی کارکردگی کو پاروں کے حوالے سے ایک ایسا نقطہ قرار دیا جو شعریات کی رنگ کے مطابق تھا، اور دوسری طرف قاری کی حیثیت کو اجاگر کیا جو متن کی تخلیق کو مرکز کرتا ہے۔ ماضیت کا یہ نظریہ امتزاجی تنقید کی طرف ایک ہم قدم تھا، تاہم جس طرح شروع شروع میں طبعیات کے TOE میں گریویٹون (Graviton) کی حیثیت ایک ایسے عنصر کی تھی جو باقی تین توتوں سے ہم آہنگ نہیں ہو رہا تھا، اسی طرح ماضیت میں متن اور قاری تو شامل تھے مگر مصنف شامل نہیں ہو پا رہا تھا۔ یہ بات امتزاجی تنقید کے حق میں کہی جاسکتی ہے کہ اس نے مصنف، متن اور قاری ان تینوں کو باہم آمیز کر کے تنقید کو TOE کے مرتبے پر فائز کر دیا۔

امتزاجی تنقید کا موقف ہے کہ تخلیق کاری میں مصنف، متن اور قاری تینوں برابر کے حصے دار ہیں۔

ان تینوں میں ایسی Intertextuality ہے جس کا امکان نہیں۔ امتزاجی تنقید کو ماضیت کے اس نظریے سے اختلاف ہے کہ تخلیق کاری میں مصنف کی حیثیت صفر کے برابر ہوتی ہے۔ ماضیت یہ کہہ رہی تھی کہ مصنف کہنے کو تو اپنا مفقود وجود رکھتا ہے لیکن دراصل وہ شعریات کے جزائے ترکیبی کا ہیرو ہے اور تخلیق کاری اصل شعریات کی کارکردگی کا نتیجہ ہے۔ یوں گویا ماضیت نے مصنف کی موت کا اعلان کر دیا۔ دیکھا جائے تو اس اعلان میں غلطی کے اس اعلان کی صدائے بازگشت صاف سنائی دیتی ہے جو اس نے خدا کے حوالے سے کیا تھا۔ امتزاجی تنقید کا نقطہ نظر یہ ہے کہ شعریات جو ثقافتی کوڈز اور کنونشنز سے عبارت ہے، تخلیق کے جوہر کی صاف ضرورت ہے مگر یہ جوہر براہ راست تخلیق کاری پر منتج نہیں ہوتا، اسے ماضی مصنف کے تخلیقی عمل کا محتاج ہونا پڑتا ہے۔ اس مسئلے کو یک مثال سے بہ آسانی حل کیا جاسکتا ہے۔ فرض کیجیے کہ شعریات

اوں کے دھمکے پر مشتمل ہے۔ یہ دھمکا براہ راست سویٹر کی بنیت کاری پر منتج نہیں ہوتا، اسے اس سیاحتیوں کے عمل میں سے گزرننا پڑتا ہے جو سویٹر بننے والے کے ہاتھوں میں ہوتی ہیں۔ چنانچہ جب سویٹر بننے کا عمل شروع ہوتا ہے نو سڈیوں کی کارکردگی محض میکا کی عمل نہیں ہوتا، اس میں سویٹر بننے والے کی حقیقت بھی شامل ہوتی ہے۔ گویا تخلیق کاری کے دوران میں شعریات کے جماعتی محرکات میں مصنف کی ذہن کے دھمکے بھی شامل ہو جاتے ہیں یعنی اس کی زندگی کے سہولت اس کا مطالعہ، ڈشٹن، دور زائو، نگاہ، سب فعال عناصر کے طور پر اس کے تخلیقی عمل کا جزو بن جاتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں شعریات کے منفعل عناصر اور مصنف کی زندگی کے فعال عناصر ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک ایسے عالم کو وجود میں لاتے ہیں جسے صورت پذیر کرنے کے لیے مصنف کا تخلیقی عمل متحرک ہو جاتا ہے۔ ایسے میں مصنف مستقیم دھمکے کو قوسوں اور گراہوں میں منسلک کر کے ایسی تخلیقی ”کو وجود میں لاتا ہے جس سے جمالیاتی نظام کی تخصیص ممکن ہوتی ہے۔

چھپائی کی دہائیوں پر پچھلی نثر کی مغربی تنقید نے اوں ازل مصنف کو مرکز نگاہ بنایا، اس کے بعد متن Text کی باہمی قائم کی، اور پھر قاری کو مرکزی حیثیت تفویض کی۔ متراجی تنقید نے تخلیقی عمل میں مصنف، متن اور قاری تینوں کو شامل کر کے ایسی مثلث کو سامنے لانے میں کامیابی حاصل کی جس کے تینوں اطراف ایک ہی اہمیت کے حامل تھے۔

امتراجی تنقید کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ ”لا تحریک“ ہے جس کا مطلب ہے کہ یہ کسی تحریک تابع نہیں نہیں۔ پوری دسویں صدی میں مختلف نظریوں کی حامل تنقید کا رواج رہا ہے، یعنی مارکسی، نفسیاتی، روانی، ہیپسٹی، سٹوری یا موجودی تنقید میں سے کسی ایک کے حق میں آواز بلند کر کے اور اس کے دائرہ کار کے اندر رد کر دینا لکھی جاتی رہی ہے۔ متراجی تنقید اس قسم کی کسی بھی تنقید کو مسترد نہیں کرتی۔ یہ صرف اس بات کا اظہار کرتی ہے کہ فقط ایک تحریک یا نظریے کی حامل تنقید تخلیق کے محض ایک پہلو پر خود کو مرکوز کرنے تنقید کے دیگر ابعاد کو گردانی کی مرتکب ہوتی ہے۔ اس کا موقف ہے کہ جسہ تنقیدی تصدیقیں، امتراجی تنقید ہی کی توسیعات ہیں۔ تاہم امتراجی تنقید سے مراد محض مختلف تصویروں کی حاصل جمع ہرگز نہیں۔ یہ ان

سب کی حاصل جمع سے ”کچھ زیادہ“ ہے اور یہ ”کچھ زیادہ“ ہونا اس کا تخلیقی پہلو ہے۔ یوں تووری تنقید کو بھی بعض لوگ ”استزاجی“ کہتے ہیں کہ وہ بھی کسی ایک نظریے کے تابع نہیں ہوتی مگر اُسے اس لیے استزاجی تنقید قرار نہیں دیا جاسکتا کہ اس میں ”کچھ زیادہ“ کا عنصر ناہید ہوتا ہے، یعنی وہ تخلیقی تنقید نہیں ہوتی۔ تنقید نگاری کا عمل، تخلیق کاری کے عمل کے مشابہ ہے۔ تخلیق کاری کے عمل میں منفعل نسلی اور ثقافتی تحریکات، تخلیق کاری کی ذمت کے فضا عناصر میں جذب ہو کر جب منقلب ہوتے ہیں تو ”تخلیق“ وجود میں آتی ہے۔ یہی حال استزاجی تنقید کا ہے جس کی شعریات میں جملہ تنقیدی زاویے، منفعل عناصر کی شکل میں موجود ہوتے ہیں اور جب اس شعریات میں تنقید نگار کا مطالعہ وژن زاویہ نگاہ وغیرہ شامل ہو جاتے ہیں تو یہ اس قابل بن جاتی ہے کہ ”تخلیق“ کو کھول کر اُسے منقلب کر سکے۔ دوسرے مضمون میں فن پائے کی اہمیت کو تخلیق کرتی ہے۔ ”کچھ زیادہ“ کا مفہوم اس تنصیب ہی کی روشنی میں واضح ہوتا ہے۔

مصنف اور نقاد اصل دونوں تخلیق کار ہیں۔ اس فرق کے ساتھ کہ مصنف شعریات کو برائے کار لاکر اس میں اپنی ”گمانی“ کو آمیز کر کے متن تخلیق کرتا ہے جبکہ نقاد اپنے تخلیقی باطن میں موجود نقد و نظر کی شعریات کے برتے متن کو کھولتا اور اس کے ان چھوٹے اور ان دیکھے ابجہ کو زور دینے کے ”تخلیق“ کو از مرئو تخلیق کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

اجتماعی شعور کی ساخت

اجتماعی شعور یا Collective Consciousness کیا ہے؟ . . .، صلاً یہ ایک تہ در تہ لگام ہے جس کا دائرہ مسلسل کشادہ ہو رہا ہے۔ اس کی قدیم ترین سطح کو آگاہی (awareness) کہنا مناسب ہے۔ یہ وہ سطح ہے جو انسان کو حسیات کے ذریعے حاصل ہوتی ہے۔ ان حسیات میں بنیادی جس لامہ ہے جو ارد گرد کی شیاؤں کو چھو کر ان کی موجودگی سے آشنا ہوتی ہے مگر اس کی زد محدود ہے۔ چنانچہ انسانی جسم نے لبر کو فائوی حسیات سے لیس کیا ہے تاکہ لمس کا دائرہ وسیع ہو سکے۔ نتیجہ یہ ہے کہ انسانی جسم نہ صرف مد سے دور کی شیاؤں کو سنتا ہے اور شانہ کی مد سے انھیں سونگھتا ہے مگر اس سلسلے میں جس جس کو بہت زیادہ اہمیت ملی ہے وہ باہر ہے۔ ویسے بھی انسانی دماغ Eye-Brain ہے جو باہر کی موجودگی کا ادراک باہر کے ذریعے کرتا ہے (اصلاً ہی لامہ ان کی توسیع ہے کیونکہ باہر کی مد انسانی جسم نہ باہر کی دنیا کو محسوس کر رہا ہوتا ہے)۔ تاہم محسوس دیکھنے یعنی فاصے سے محسوس کرنے سے کچھ نہیں ہوتا جب تک کہ شعور شے کو دوسری شیا سے الگ کر کے اس کا ادراک کرنے پر قادر نہ ہو۔ لہذا جڑی ہڈی ”موجودگی“ کے اجزاء کو فرق کی بنا پر الگ الگ کرنا انسانی شعور کا دوسرا وظیفہ ہے مگر وہ محسوس، الگ الگ نہیں کرتا وہ ہر شے کو منفرد پہچان یا Identity بھی عطا کرتا ہے۔ یہ عمل انسانی شعور کا تیسرا وظیفہ ہے۔

ایک اور نالیہ سے دیکھیں تو انسانی دماغ جدیداتی عمل کا گردیدہ ہے، پہلے باہر کی موجودگی کو محسوس کرتا ہے، پھر اسے جاننے کے لیے جڑواں متخالف یعنی Binary Opposites کو وجود میں لاتا ہے، اور پھر اس دُوی یا عدم تسلسل کے باعث جو خطا پیدا ہوتا ہے اسے بھر کر ”موجودگی“ کو بحال کر دیتا ہے اس عمل سے موجودگی کا ادراک، محسوساتی سطح سے اوپر اٹھ کر ذہنی سطح پر ہونے لگتا ہے اور یوں دماغ کی

مخصوص کارکردگی کے باعث حسی شعور ذہنی شعور میں منتقل ہو جاتا ہے۔

مگر سواں یہ ہے کہ انسانی دماغ جس کی مدد سے انسان اپنے شعور کے دائرے کو وسیع کرتا ہے بجائے خود کیا شے ہے اور اس کے تفاعل کی نوعیت کیا ہے؟

حیات یاتی سطح پر دماغ کی ساخت کے بارے میں خاصی جان کاری مہیا کی جا چکی ہے مگر اس کے اس مخصوص کارکردگی کے بارے میں ابھی حتمی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکا جو ذہن یعنی mind کی تخلیق پر منتج ہوتی ہے۔ اس میں سمجھ لیجئے کہ ذہن ایک طرح کا نورانی ہالہ ہے جو دماغ کے اندر موجود نیورونز (Neurons) کے گرد نمودار ہوتا ہے یعنی جیسے مقدس ہستیوں کی تصاویر میں عمر کے گرد ایک نورانی ہالہ نظر آتا ہے۔

انسانی دماغ کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ اس کا ارتقائی سرپٹے ٹٹے قدموں کا سفر نہیں یہ ایسی جستوں کا سفر ہے جس کی کارکردگی کے بارے میں پیش گوئی کرنا ممکن نہیں۔ تاہم انسانی دماغ، ایک تہیٰ واضح حصے بھر چکا ہے پہلی جست وہ تھی جب یہ Reptilian دماغ میں ڈھل کر سامنے آیا، دوسری وہ جب اس نے Mammalian دماغ کا روپ دھارا، اور تہیٰ خری وہ جب منطقی (Rational) دماغ کی صورت میں نمودار ہوا۔

ریپٹیلین دماغ، آگاہی یعنی awareness کے تہیٰ سے پھوٹے والی پہلی شاخ تھی۔ اس میں ریگنے والے Reptile جہت کی تنگی صورت میں کارفرما تھا۔ اس کا کام خواہش کی فوری تکمیل تھا۔ بعد ازاں اس شاخ سے ایک اور شاخ پھوٹی جسے Mammalian دماغ کا نام دیا گیا۔ اس دماغ کی زبان، مثیلہ تھی۔ ہر چند کہ یہ دماغ جہت سے مستطیع نہیں تھا کہ سے ساری غذا جہت ہی سے ملتی تھی، تاہم اس نے خالص جبلتوں کی دیا کے علی الرغم مثیلہ کا ایک جہاں بھی تخلیق کیا۔ یہ دماغ اصلاً ایک خواب کار کا دماغ تھا جو فوری تسکین کو ملتی کرنے پر مائل تھا۔ خواہش کی فوری تسکین جہت کا تقاضا ہے مگر خواہش کو خواب میں تبدیل کرنا فوری تسکین کے عمل کو ملتی کرنے کے مترادف ہے۔ یہ جہی ممکن ہے کہ ہنیری جبلتوں کے مقابلے میں ثانوی جبلتیں وجود میں آجائیں مثلاً جنسی تسکین کے مقابلے میں محبت، عشق کے ذریعے تسکین کا حصول اور آواز کے بھاری تشدد روپ کے مقابلے میں لطیف نغم کی روپ یعنی موسیقی کی

شمود وغیرہ۔ اس دماغ کی خاص خوبی یہ ہے کہ اس میں ذہن کو جنم ملتا ہے مگر یہ ذہن متخیلہ کی دھند سے الگ نہیں لہذا اس میں ”میں اور تو“ (I and Thou) کا رشتہ بگڑتا ہے اور یہ وہی رشتہ ہے جو بچے اور اس کی ماں میں قائم ہوتا ہے۔ بچے کے لیے اس کی ماں الگ بھی ہے اور اس سے جڑی ہوئی بھی! محبت کا رشتہ اور نکل میں جذب ہونے کا میدان اس دماغ کا امتیازی وصف ہے مگر اس دماغ کے پاس ”زبان“ موجود نہیں ہوں سمجھیے کہ جلت کے بھری وجود پر مہین سی چادر ڈال دی گئی ہے۔ جہت نے، حول کو موافق اور ناموافق میں تقسیم کیا تھا متخیلہ نے اسے روشنی اور سایہ میں نکل اور ٹرڈ میں حقیقت اور خواب میں تقسیم کیا مگر اس طور کہ سایہ روشنی کے ساتھ، بڑا نکل کے ساتھ اور خواب حقیقت کے ساتھ جڑا ہوا نظر آیا۔

انسانی دماغ کے حیاتیاتی ارتقاء میں آگے مرحلہ وہ تھا جب دائیں دماغ کی شاخ سے ایک اور شاخ اچانک پھوٹی جسے منطقی دماغ (Rational Brain) کہا گیا ہے۔ یہ دماغ بیک طرح کا کمپیوٹر تھا جسے انسان آہستہ آہستہ برٹے کا دلایا۔ اس بائیں دماغ کی تحویں میں ”زبان“ بھی تھی یعنی یہ دائیں دماغ کا نطق تھا۔ تاہم اس کی اپنی منفرد حیثیت بھی تھی کہ یہ منطق کے آلات سے لیس تھا اور حقیقت کو ”میں اور تو“ (I and Thou) کے بجائے ”میں اور شے“ (I and It) میں تقسیم کرنے پر قادر بھی! آخر آخر میں اس نے شے یا It کو اس طور دیکھا کہ It کی سٹی (I) وجود میں آگئی۔

بائیں دماغ میں نمودار ہونے والی ”میں اور شے“ کی تقسیم دائیں دماغ کی ”میں اور تو“ کی تقسیم یوں مختلف تھی کہ موخر الذکر میں رشتہ کل اور جز کا تھا (وہی قدرے اور ذیلے کا رشتہ) جب کہ مقدم الذکر میں ”میں“ اور ”شے“ بڑوں متخالف (Binary Opposites) کی صورت میں واضح ہو کر ایک دوسرے کے روبرو آ گئے۔ انسان کے منطقی دماغ نے پہلی بار جدلیت کا بھرپور مظاہرہ کیا یعنی ”حقیقت“ کو پہلے دو میں تقسیم کیا، پھر اس تقسیم جو درمیانی تھا یا Gap نمودار ہوئے سے بھر کر ہموار سطح بحال کر دی جو دوبارہ تقسیم ہو گئی اور جدلیاتی نکل دوبارہ شروع ہو گیا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے ٹرنک کی روشنی اور سبز میں تقسیم ہوتی ہے اور پھر رد رنگ درمیانی خلد کو پُر کر دیتا ہے اور روشنی بحال ہو جاتی ہے، مگر ٹرنک تو جاری ہے لہذا روشنی ٹرنک اور سبز میں تقسیم ہوتی رہتی ہے۔ بائیں دماغ نے حقیقت کو جاننے کے لیے دیگر شعبوں میں بھی یہی

جدید بنیادی طریق آراء یہ۔ چنانچہ جزاں متخالف کا سلسلہ اس کی فکری ساخت کا اہم ترین تھعل بن گیا۔ ”حقیقت“ کو وجود میں جو یا ایک برین، یا ایک پارول، یا ایک لفظ، یا لکھت، یا مرد، یا عورت، یا پڑش، یا پرکرتی اور ای طرح Absence/Presence, Profane/Sacred, Object/Subject وغیرہ میں تقسیم کرنا منطقی دماغ ہی کا وظیفہ تھا مگر دیکھیں یہ ہے کہ اس تقسیم میں اس نے ڈنڈی یوں مار دی کہ پہلی ٹرم (Term) مثلاً وجود یا ایک رنگ، یا ایک لفظ، یا مرد، یا پڑش وغیرہ کو افضل اور دوسری ٹرم یعنی موجودین، یا پارول، یا لکھت، یا عورت اور پرکرتی وغیرہ کو کم تر قرار دے ڈالا۔

”حقیقت“ کے ادراک میں ”من و تو“ اور ”من و شے“ کے رشتوں میں ایک بنیادی فرق تھا۔ ”من و تو“ میں یز و اور کل کا ربط یا ہم آ بھرا تھا مگر ”من و شے“ میں ۱۲ آپتے مخصوص وجود کے ساتھ آئی (۱) سے منقطع ہو کر کھڑا تھا۔ کارٹیزین فلسفے میں ”من“ میں سمجھا ہوا اس لیے میں ہوں کے الفاظ اسی رشتے کی تفسیر تھے جس میں آئی (۱) کے ۱۲ کو آپتے مقابل پایا تھا تاہم اس نے آئی (۱) کو بنیادی اہمیت تنویں کر دی۔ قبل، یوں تصویف ۱۲ کو، یا یا سرب قرار دے ڈالا تھا مگر کارٹیزین فلسفے نے ۱۲ کو آئی (۱) کا بدلہ مقابل قرار دیا، اس جنگ میں آئی (۱) کا اندر تکلم، نیز کی صورت اختیار کر گیا۔

بیسویں صدی میں Subject کی آئی (۱) کو ہندرت پیچھے دھکیل دیا گیا۔ چنانچہ نطشے کے اعداد کہ ”خدا مرچا ہے“ سے لے کر Logo-Centrism کو مسترد کیے اور اسی حوالے سے Presence-Cogito مرکز اور مصنف کی فنی کرنے کا سلسلہ آئی (۱) کو اس کی مرکزی حیثیت ہٹانے ہی کا مظہر تھا۔ اب ۱۲ کو یہ دیر متصور کر لیا گیا جس کے اندر ہمہ وقت Interactions ہو رہی تھیں یعنی Becoming کا عمل جاری تھا مگر جس کی ساخت یا سسٹم قائم و دائم تھا۔ کچھ ہی صورتوں میں انسانی دماغ کے اندر بھی نظر آتی ہے جہاں نیروانز کے اندر ہم اور مسلسل تبدیلی کے عمل کے گرد و بہن (Mind) ایک نورانی ساخت کی صورت میں موجود ہوتا ہے۔ کائنات پر اس کا ظلق کریں تو محسوس ہوگا کہ کائناتیں زبردست تغیرات کے باوجود ایک اجتماعی ساخت موجود رہتی ہے۔ اس اجتماعی ساخت کی ایک آئی (۱) بھی ہے یعنی اسے اپنی موجودگی کا شعور بھی ہے مگر یہ شعور فرد یا Individually کا شعور ذات نہیں یہ کل یا Totality کا شعور ذات ہے۔ گویا

اب اجتماعی ساخت کی آئی (۱) فعال ہوگی ہے۔ سوال یہ ہے کہ جزوی Mind اور اس اجتماعی Mind میں کیا برشتہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں انفرادی شعور اور اجتماعی شعور کا آپس میں کیا تعلق ہے؟

جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں انسان کے حوالے سے اجتماعی شعور (Collective Consciousness) بچے خود در حصوں، جبلتی لا شعور اور سماجی لا شعور میں بٹا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ لیکن وہ مقام جہاں دونوں ملتے ہیں انفرادی شعور کی شکل کا مقام ہے۔ فریڈ نے انسانی سیکل کو تین حصوں یعنی ایڈیو اور ایڈیو میں تقسیم کیا تھا۔ ایڈیو جبلتی قوتوں کا رہا تھا۔ سپر ایڈیو سوسائٹی کے احکامات اور امتثال پر مشتمل تھا۔ اس کا کام ایڈیو کی باتوں کے رستے میں بند باندھنا تھا جب کہ ایڈیو دونوں قوتوں کے درمیان کھڑا تھا۔ ایڈیو اس خواہش کی نوری تسکیں کا مطالبہ کرتا تھا اور سپر ایڈیو اس پر زور دے رہا تھا کہ ایڈیو خواہش کو دبا دے!

اس طور پر حال کو ایک اور ذریعے سے بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ سب جانے ہیں کہ گونڈوانہ نام کی Tectonic Plate اور ایشیائی Tectonic Plate برمنہ قونم سے ایک دوسرے کو مخالف سمتوں میں دھکیں رہی ہیں۔ نتیجہ یہ مقام جہاں دو آرمز کی ٹکرائی ہے وہاں آہستہ آہستہ ایک ابھار Bulge نمودار رہا ہے۔ ہم اس Bulge کو کوہ الپ کا نام دیتے ہیں۔ یہ مقام دونوں Plates کے درمیان سب سے کمزوری بھی ہے اور اپنے دونوں کی مدد دونوں میں مدد رفت کا ذریعہ بھی۔ اس قسم کا طریق گرد اجتماعی شعور کی کارکردگی پر کیا جائے تو صاف نظر آئے گا کہ گونڈوانہ پیٹ جبلتی لا شعور کی حیثیت رکھتی ہے اور آگے بڑھنا چاہتی ہے جب کہ ایشیائی پیٹ جو سماجی لا شعور کے مماثل ہے اسے ایب کرنے سے روک رہی ہے۔ دونوں طرف گھما دینے کے باعث ان کے مابین درمیان انفرادی شعور Ego ایک ابھار یا Bulge کے طور پر پیدا ہوا ہے۔ انفرادی شعور یا ایڈیو کا کام جبلتی لا شعور اور سماجی لا شعور کے درمیان رستے بنانا ہے تاکہ دونوں کی قوت یا Energy خارج ہونے کے بجائے صرف ہو سکے۔ انفرادی شعور نے اس کام کی تسکیں سکے بے ثقافت آفریں کر فار (Culture Producing Agent) کا فریضہ انجام دیا ہے۔ کلچر ایک وسیع انسانی عمل ہے جس میں عبادت، اسطورہ، مذہب، سب کچھ شامل ہوتا ہے۔ انفرادی شعور کا کام یہ ہے کہ وہ جبلتی لا شعور کی قوت کو سماجی لا شعور کے لیے قابل قبول بنائے تاکہ جزاں مخالف کے

رومیانا جو rupture, gap یہ شکاف در آیا ہے پوری طرح بھر سکے یعنی ایسی گزرگاہیں وجود میں آجائیں جو دونوں اطراف کی ازجی کو آپس میں ٹکرائے کے بجائے ایک دوسرے میں غم ہونے پر مائل کریں۔ جہاں ایسا نہیں ہوتا وہاں Blockade پیدا ہو چکا ہے جو ٹکی سطح پر آمریت کو جنم دیتا ہے اور شخصی سطح پر انفرادی شعور یہ ایجو کو موراس میں تبدیل کر دیتا ہے۔

نوعیت کے اعتبار سے جمعی لاشعور مرکز گریز قوت (Centrifugal Force) سے لیس ہے اور باہر کی طرف بے کبابا پھیلنا چاہتا ہے۔ یہ وہاں یا Signifier ہے جو کسی ایک مدلول Signified میں قید ہونے سے گریزاں ہے۔ یہ کسی ایک معنی کو بطور پیغام لے جانے کے بجائے (دروغ کے لفظ میں) Dissemination of Meaning کا کام کرتا ہے۔ دوسری طرف سماجی لاشعور مائل بہ مرکز قوت (Centripetal Force) سے لیس ہے اور مدلول (Signifieds) کی مرتب و متعین معنوں کی حامل دنیا میں قیام کرنا چاہتا ہے۔ انفرادی شعور کی کارکردگی اس بات میں ہے کہ جمعی لاشعور کے ”دال“ ثقافتی مظاہر کے پیش کردہ ”مدلول“ کو مس تو کریں مگر سماجی لاشعور کے متعین اور بند مدلول کی کڑی گرفت میں آئیں جیسی وہ شہد کی مکھی کی طرح ایک مدلول دوسرے اور پھر ان گنت دیگر بھوسوں کی طرف راغب تہ ہوتے رہیں مگر کبھی مستقل قیام نہ کریں۔ مطلب کہ معنی کا التوا جاری رہے دوسرے لفظوں میں استعارے اور تشبیہ کی بند لٹا نکل کر علامت کے پھیلتے ہوئے منطقوں میں پھرے کی کوئی صورت نکل سکے۔

ہمت کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ ”اجتماعی شعور“ ایک ایسی ساخت کا حامل ہے جو دو واضح حصوں (جمعی لاشعور سماجی لاشعور) میں بنی ہوئی ہے۔ غالباً اس کو وجہ ہے کہ خود انسانی دماغ بھی دو واضح منطقوں (دائیں دماغ در بائیں دماغ) مشتمل ہے۔ ان دونوں منطقوں کا تعلق بھی مختلف ہے اور مزاج بھی اسی طرح ”اجتماعی شعور“ کے اندر جمعی لاشعور اور سماجی لاشعور کے دو منطقے ہیں جو مزاجاً ایک دوسرے سے مختلف ہیں جمعی لاشعور خواب کا روادارہ خرام اخلاقیات سے بے نیاز (Amoral) اور کبھی سیراب ہونے والی خواہش کا اعلامیہ ہے اس میں حقیقی جڑے کی سب قراری ہے یہ ہمد وقت بیٹھے یا Signified کی تلاش میں ہے مگر کسی ایک گئی قاعدہ میں متعین ہوجانے سے گریزاں بھی ہے دوسری طرف سماجی لاشعور بیٹھے

کے مسائل ہے یہ ایک مہینہ حلق (Moralist) ہے، جیسی لاشعور کی توارہ خرمی کو پاہ زنجیر کرے کا خواہاں ہے اس پر "حدود" کا اطلاق کرنا چاہتا ہے اسے بھونرے کی خصلت ترک کر دینے کی تلقین کرنا ہے۔ گویا جدلیاتی عمل کے آؤ بنیادی جیسے Tectonic Plates کی طرح ایک دوسرے کو مخالف سمت میں دھکیلتے ہیں جس کے نتیجے میں دونوں کے درمیان "انفرادی شعور" ایک اُبھار یا Bulge کے طور پر نمودار ہوتا ہے۔ اس انفرادی شعور نے "اجتماعی شعور" کے متذکرہ بالا دونوں حصوں کی قوتوں (یعنی Centripetal اور Centrifugal) کی اس طور قلب ماہیت کی ہے کہ توجیش کی جگہ مفاہمت کے لیے لی ہے۔ یہ قلب ماہیت کلچر کے مظاہر کی صورت میں ابھرتی ہے اور ایک اسطوری مذہبی ورفنون لطیفہ کا حامل مسئلہ وجود میں آگیا ہے جس نے محض Synthesis کا کام نہیں کیا، وہ تخلیق کاری کا نقطہ، انضمام بھی ثابت ہوا ہے۔

اس ساری صورت حال پر غور کرنے سے یہ پتا سامنے آتی ہے کہ "اجتماعی شعور" کا تعلق ایک ایسے جدلیاتی عمل کے مشابہ ہے جو خواہ کار اور خود کشیل ہے اور جسے ایک طرح کی دھڑکن یا Pulsation کا نام بھی دیا جاسکتا ہے (واضح ہے کہ ہر دھڑکن میں جدلیاتی عمل موجود ہوتا ہے)۔ یوں دیکھیے تو پوری کائنات ایک اُترتی و اُبھرتی دھڑکن کا منظر نامہ پیش کر رہی ہے جس میں زمان و مکاں (تکئی فائر وورکنس فائیلڈ) سند ایک دوسرے سے ٹکرا کر ایسی سلوٹ پر جمع ہوتے ہیں جو تخلیق کاری کا پراسرار نقطہ ہے۔ کائناتی سطح پر اس تخلیق کاری کا نتیجہ کائنات کی تغیر استیسا موجودگی کی صورت میں دکھائی دیتا ہے اور انسانی سطح پر انفرادی شعور کی اس صورت میں جو تخلیق کاری کا ایک ایسا نقطہ ہے جس کے اطراف کھلے ہیں یعنی جو کسی ایک مقام یا Signified میں بند نہیں!

حقیقت اور فلکشن

حقیقت کیا ہے اور فلکشن کیا ہے۔ ان سوالات پر انسان ہمیشہ سے غور کرتا آیا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ”حقیقت“ وہ ہے جس کا ادراک حواسِ خمسہ کے ذریعے ہوتا ہے بعض کا خیال ہے کہ ہمارے حواسِ خمسہ حقیقت کی جو تصویر پیش کرتے ہیں وہ بالعموم غلط یا ناقص ہوتی ہے نیز یہ کہ ”اصل حقیقت“ اس نے کی حقیقت سے ماہر ہے۔ ”اس سے کی حقیقت“ کے ناقص ادراک کے حوالے سے فرانس کرک نے اپنی تہہ ترین کتاب *The Astonishing Hypothesis* میں ایک مزے دار بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ہمارے دیکھنے کے عمل میں ایک ”نظر نہ آنے والی جگہ“ (Blind Spot) بھی ہوتی ہے۔ انسانی دماغ کا اظہار ہے کہ وہ اپنے سابقہ تجربات کی روشنی میں اس Blind Spot کے آگے سے دماغ کو بھر دیتا ہے لہذا بصارت کے عمل میں کوئی ناہمساری یا عدم تسلسل سوچا نہیں ہوتا۔ تاہم اس Blind Spot کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ آپ اپنی ایک آنکھ بند کر کے انگشت شہادت کو اپنی ناک سے ایک فٹ کی دوری پر عموداً کھڑے کر کے، انگلی کے ناخن پر اپنی نظر مرکوز کر دیں اور پھر نظر کو اسی مقام پر مرکوز رکھتے ہوئے انگلی کو ایک جانب آہستہ آہستہ ہٹائیں تو ایک جگہ ایسی آجائے گی جہاں آپ کی انگلی کا ناخن غائب ہو جائے گا، مگر چند ہی لمحوں کے بعد دوبارہ نظر آنے لگے گا۔ ناخن کے غائب ہو جانے والی ”جگہ“ کو اس نے Blind Spot کا نام دیا ہے اور کہا ہے کہ یہی وہ ”جگہ“ ہے جسے انسانی دماغ بھر دیتا ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو پھر جو کچھ ہم دیکھ رہے ہیں اس کا بیشتر حصہ انسانی دماغ کا بنا تخلیق کردہ ہے۔ انسانی دماغ کا یہ وصف ہے کہ وہ اجزاء کو جوڑ کر کل Whole بناتا ہے، دوسرے غنطوں میں بصارت کے راستے میں آنے والے شگافوں کو پُر کر کے ایک جڑی ہوئی صورتِ Appearance کو وجود میں لاتا ہے گویا

Appearance بجائے خود ایک گمشدہ ہے۔ ایک اندھا نمودار شخص جو حقیقت کے اندر نمودار ہوتا ہے۔

بظاہر یہ سچا کچھ عجیب کی لگتی ہے لیکن قدیم زمانے سے انسانی فکر یہی بتا سکتے تھے آئی ہے۔

ویدانت نے ”نظر آنے والی حقیقت“ کو ”نیا“ کہا تھا جس کا مطلب تھا کہ Illusions یا لکشن ہے۔

اصل حقیقت ”ہویم“ تھی اور اسی حوالے سے لامحدود اور مازدال بھی تھی۔ تصوف نے ”نظر آئے“ و ”حقیقت“

کو مراب کہا اور ”اصل حقیقت“ کو ایسی آرزو ابدی روشنی کا نام دیا جو بجائے خود بصارت بھی تھی اور

بصیرت بھی۔ یونانی فلسفے نے ”نظر آنے والی حقیقت“ کو ”اصل حقیقت“ کا ظل یعنی مراب قرار دیا ہو یا اس

کی اصلیت کو شک کی نظروں سے دیکھا۔ کانٹ نے اہستہ ذوقی کا تصور پیش کیا۔ اس کا موقف تھا کہ

”نظر آئے والی حقیقت“ اور اس کے عقب میں Thing-in-Itself دونوں حقیقی ہیں اس فرق کے ساتھ

کہ سامنے کی حقیقت کو تو جا بجا سکتا ہے مگر Thing-in-Itself انسانی ادراک سے دور ہے؛ اسے

اس نے Noumenon کہا یعنی ”دیکھنے جانا نہیں جاسکتا“ تاہم اس نے Appearance کو ”نیا“

مراب یا ظل نہیں کہا۔

سارتر نے کانٹ کی Thing-in-Itself انکار کیا اور اسی حوالے سے موجود کے عقب میں کسی

جسم یا Essence کی موجودگی سے بھی انکار کر دیا۔ اس کا موقف تھا کہ موجود یا Existence ہی جو ہر ہے

مگر اس موجود کا ادراک کرنے کے راستے میں رکاوٹیں ہیں۔ سارتر نے ”اصل“ غیر انسانی موجودگی

اور ”انسانی موجودگی“ میں فرق قائم کیا۔ اس نے غیر انسانی موجودگی کو in-itself کہا اور ”انسانی موجودگی“

کو for-itself کا نام دیا نیز کہا کہ ”سو خوالہ ذکر موجودگی“ نے ”مقدمہ ذکر موجودگی“ کے اندر سے جنم لیا ہے

جس کا مطلب تھا کہ اس جگہ پر جہاں وہ نمودار ہوئی ایک Blind Spot کی صورت میں ہاتی رہ گیا

ہے۔ سارتر کے مطابق for-itself بجائے خود اصل موجودگی کے اندر ایک ”خالی جگہ“ ہے۔

عام طور پر for-itself اپنے ہونے کا علم نہیں کھتی اور معنومات کے تابع رہتی ہے مگر کسی بحرآن کی زد پر آتے

ہی اپنے دکھ ہر appearance کے نقاب کو اتار کر غیر انسانی موجودگی یعنی in-itself کے روبرو آجاتی

ہے اور تب اسے وہ سوراخ یا rupture دکھائی دیتا ہے جو اس وقت پیدا ہوا تھا جب خود for-itself نے

in-itself کے اندر سے جنم لیا تھا۔ اس مقام پر for-itself خود کو مجبور پاتی ہے کہ in-itself میں موجود rupture کو بھرنے مگر جانتی ہے کہ یہاں کرنے کے لیے اُسے سُورِخ میں اُترنا پڑے گا جو قربانی دینے کے مترادف ہے۔ یہی وہ ہول ناک مقام ہے جہاں انسان کو خوف، ہمتی، بے معنویت اور پابیت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تاہم یہ ایک طرح کا روحانی تحریک بھی ہے کہ صوفی بھی جب عرفان کے ذائقے سے آشنا ہوتا ہے تو لرز اٹھتا ہے۔ البتہ دونوں میں فرق یہ ہے کہ صوفی in-itself کے زور دآنے پر خود کو عالمِ حیرت میں پاتا ہے جس کے بعد اُس پر شقی اور روحانی ابسراط کے دروازے کھل جاتے ہیں جب کہ دجوری فلسفی ایسے عالم میں خود کو بھسم ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔

ریکھنے کی بات ہے کہ سارترے نے قدیم مسئلے کو الٹ دیا ہے۔ قدیم مسئلے کے مطابق ”ظاہر“ قریباً سراسر ہے جب کہ ”اصل حقیقت“ اُس کے عقب میں ہے۔ سارترے کے مطابق ”ظاہر“ ہی اصل حقیقت ہے اور اس کے عقب میں کوئی زلیٰ ابدی حقیقت نہیں، مگر ساتھ ہی اُس نے ”ظاہر“ کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ ایک وہ جو نظر آتا ہے مگر جو ایک خالی جگہ یا ”انسانی موجودگی“ ہے اور دوسرا وہ جو ”غیر انسانی موجودگی“ ہے اور نظر نہیں آتا، صرف بخوبی کیفیت ہی میں مبتلا ہونے پر دکھائی دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں سارترے نے ظاہر کو غریب اور غریب کو حقیقی قرار دینے کے بجائے ”ظاہر“ کو حاضر اور غریب“ میں تقسیم کر دیا ہے۔ حاضر جزوِ موجود یا کلشن ہے اور غریب جو موجود یا حقیقت ہے۔

سارترے کی for-itself مکمل فراق اور انکار ہے، وہ ہمہ وقت جدیلی سے ہم کنار ہے، ورنہ خود کو مرتب کرتی رہتی ہے۔ اس کا نماز ”زمانی“ ہے (گویا یہ تاریخ کی کارکردگی سے منسوب ہے) مگر یہ in-itself سے ہم رشتہ بھی ہے کیوں کہ اس کا فراق in-itself سے ہوا ہے۔ سمندر کی سطح پر لہروں کا خروش، سمندر کی موجودگی سے مشروط ہوتا ہے۔ یہ خروش سمندر کے شان و وجہ انکار، انحراف تو ہے ہی اس کا الگ ایک نئی حقیقت کا اعلامیہ بھی ہے مگر اس کی ماں بہر حال سمندر ہی ہے۔ اس سمندر یعنی in-itself کے بطن سے for-itself کا نشو و نما ہونا اُسے ہی حقیقت یعنی appearance کا آشکار ہونا بھی ہے، تاہم اس کا ایک ماضی بھی ہے جب یہ in-itself سے الگ ہوئی تھی (یعنی جیسے آدم جنت سے الگ ہوا تھا) اور قبل بھی مگر

اپنے اس ”ہونے“ میں for-itself اور انسانی شعور ایک دوسرے پر منطبق ہو جاتے ہیں۔

ربان کے وظیفے کو سامنے رکھیں تو یہاں کچھ ایسی ہی صورت حال ہے۔ اس میں بھی پارڈل (یعنی ربان کی صورت میں کارکردگی) لگ لگ (یعنی ربان کے سسٹم) کے اندر سے جنم لیتی ہے۔ رنگ (ربان کا شرمٹ کرپ ہے جو اصلہ بے زمانی کا حامل ہے مگر اس کے اندر باہر آنے والی پارڈل لہروں کا تارچھاؤ کا منظر دکھاتی ہے۔ یہ ایک بھوک کی خواہش ہے جو ہمہ وقت لفظوں سے جھٹے بنانے کے لامتناہی عمل میں مصروف رہتی ہے۔ یہ باہر کی دنیا یعنی Phenomena World کے مشابہ ہے جو تمام تر تغیر و تبدل ہے۔ پارڈل لگ for-itself کی طرح لگی یا lack ہے۔ ایک طرح کی ناموجودگی جو اپنے اندر کی موجودگی یعنی لنگ کے زبرد آنے پر مجبور ہے۔ تاہم لگ اور پارڈل الگ الگ اکائیاں نہیں؛ دونوں ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ ایک رخ بے زمانی کا حامل، یک سسٹم ہے اور دوسرا زمانی ہونے کے حوالے سے ہمہ تن کارکردگی یا performance ہے۔ پارڈل سدا لگ کو جس کے خود کو متطلب کرتی ہے دوسری طرف یہ بات بھی صحیح ہے کہ لنگ اپنے ہونے کا اعلان کرنے کے لیے پارڈل کا سہارا لیتی ہے۔

رمان اور مکالمے کے زائے سے لکھیں تو تصویر اور لگی واضح ہو جاتی ہے۔ یہ دونوں ایک دوسرے سے مشروط ہیں۔ جب تک مکالمے (Space) کے اندر رمان (Time) کا تصور باغ یا rupture نمودار نہیں ہو تھا وہ محض عدم تھا مگر رمان نے وجود میں آ کر مکالمے کی حدود کو واضح کیا۔ دوسری طرف، خود رمان (پارڈل یا Performance) کا وجود بھی مکالمے کے ہونے سے مشروط تھا۔ رمان ایک حالت و تغیر کا نام تھا۔ یہ کبھی ختم نہ ہونے والی بھوک (خواہش) تھی جس نے رمان کا کرپ دھار دیا تھا (بڑھ مت میں اس خواہش کو اندر سے خالی کر دیا گیا ہے)۔ اس کا ایک ماضی بھی تھا حال مستقبل بھی ان رمان کے نمودار ہونے ہی سے کثرت کا عالم وجود میں آیا جس میں ماضی اور زندگی کی چھید گیاں اور ابھنیں بڑھتے چلی گئیں۔ رمان کے اندر سے رمان کی نمود اصلہ in-itself کے بطن سے for-itself کے جنم کے مشابہ تھی؛ دونوں ایک لازمہ کے لیے لازم و ملزوم تھے۔

جو رشتہ مکالمے اور رمان لگ اور پارڈل میں ہے وہی رشتہ متھ اور کشن میں بھی ہے۔ متھ ایک

طرح کی ثابت قدمی یا stability کا رفلکشن تغیرات کا اعلامیہ ہے۔ متحہ کا کام تخلیقی سوچ کو ایسی ساخت یا فہم (Category) مہیا کرنا ہے جس کے مطابق رفلکشن نئے نئے روابط یا پریشانی مرتب کرنے میں نجی رہے۔ رفلکشن ایک بھڑکی خواہش اور ہمہ وقت تبدیل ہوتا منظر نامہ ہے جس کی گہرائی کا کوئی انت نہیں (دریاد کے الفاظ میں یہ ایک گورنگ دھند یا Labyrinth ہے جس میں لامرکزیت 'فرق' نہ ایہ سب شامل ہیں اور جو "تحریر" کو جہاں سے "گہرائی" کی صورت میں پیش کرتا ہے) اور جس کی ساری کارکردگی متحہ کی سبب کردہ ساخت کے مطابق ہے (دریاد اس خیال کا منکر ہے) مگر جس طرح خون میں بعض اوقات clots نمودار ہو جاتے ہیں (جس سے لہجہ کی روانی رکھنے لگتی ہے) اسی طرح رفلکشن میں بھی کلیشے پیدا ہو جاتے ہیں اور وہ نگرانی مرکب بننے لگتی ہے یہی رفلکشن کا زوال ہے۔ رفلکشن کا ہمہ وقت تروتازہ رہنا اور متحہ کے منطقوں کو وجود میں لانا مازنی ہے مگر یہ بھی ممکن ہے کہ وہ متحہ کی سبب کردہ ساخت سے تخلیقی پریشانی استوار رکھے۔ رفلکشن پر (م) ہے کہ وہ ہمہ وقت خود کو نئے سرے وجود میں لاتی ہے، recreate کرتی رہے۔ چنانچہ بعض اوقات رفلکشن اپنی کارکردگی کو رد کر کے خود اپنے آپ کو "تیسری سیکھ" سے دیکھنے لگتی ہے۔ یہ اسے اپنی fictionality کو دیکھنے کا موقع ملتا ہے اور اپنی ہنر کی کاری کے ٹل کو دیکھتی ہے اور ایسا کرتے ہوئے خود کو deconstruct بھی کر رہی ہے۔ یہ ایسے ہی ہے جیسے کوئی شخص آنکھوں پر سے عینک اتار لے اور پھر عینک کو دیکھ کر ملاحظہ ہوے لگے۔ تخلیقی ٹل میں وہ مقام ہے جہاں تخلیق کار رنگ کر اپنے اندر کے رنج (Chaos) سے آشنا ہوتا ہے اور پھر اس کی قوت سے لیس ہر تخلیقی زقند بھرتا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو تخلیق کار اپنے اندر کی بے نام اور بے زماں in-itself کو شہت بخشے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ رفلکشن کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب وہ اپنی تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتی ہے تو متحہ کو ایک ہی صورت عطا کر دیتی ہے یعنی وہ متحہ کے اندر تخلیقی زقندیں بھرتی ہے اور نئی صورتوں کو وجود میں لاتی ہے۔

غیر انسانی موجودگی یعنی in-itself اور انسانی موجودگی یعنی for-itself یا اسی رشتے کو دو زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ اگر آپ in-itself کے مقام پر کھڑے ہو کر دیکھیں تو for-itself کا شاش نظر آئے گی جو in-itself کے بدن ٹوٹ کر ٹک ہوئی تھی جس کی باریابی کی مدد تھی ہے تاکہ ایک پار پھر ہموار ہو

جائے (اس اعتبار سے کیا خود in-itself بھی "خواہش" کا ذمہ دار نہیں؟)۔ دوسری طرف آپ for-itself کے زاویے سے دیکھیں تو وہ کوئی لکھی ہوئی بات نہیں ہے۔ قاش دکھائی نہیں دے گی جسے in-itself نکل لینا چاہتی ہے کیوں کہ اس کی اپنی ایک قوت اور شناخت بھی ہے۔ خواہش سے لبریز یہ قاش جب in-itself کی طرف بڑھتی ہے تو بظاہر اس خلیا یا شگاف کو بھرتی ہے جو خود اس کے نکلنے سے in-itself کے اندر پیدا ہو تھا تاہم اس عمل میں in-itself کو اپنا "بیج" بھی مہیا کر دیتی ہے۔ ایک ایسا بیج جو کچھ عرصے کے بعد in-itself سے دوبارہ پھوٹ کر اُسی طرح باہر آتا ہے جس طرح پہلے for-itself باہر آیا تھا۔ عارف جب شگاف کو بھرتا ہے تو اپنے وجود کو in-itself میں جذب کر کے خود ہی in-itself میں جاتا ہے۔ وجودی فلسفی in-itself کے شگاف کو بڑھانے کے لئے آگے بڑھتے ہوئے خوف زدہ ہو جاتا ہے لہذا اس کی پیش قدمی اُسی جاں لیوا احساس تک ہے جو تخلیق کاری میں محض ایک مرحلہ ہے۔ اصل بات اس زاویے نگاہ کا پیدا ہونا ہے جو in-itself کے اندر for-itself کے نقطے کو دیکھے اس کے بعد for-itself کے جنم لینے کا منظر دیکھے پھر for-itself کی in-itself کی طرف ملاحظت کا مشاہدہ کرے اور پھر دیکھے کہ کس طرح for-itself نے خود کو in-itself میں جذب کر کے شگاف کو بھر دیا ہے اور آخر میں in-itself کے اندر for-itself کے ایک جنم کا نظارہ کرے، تاہم یہ کوئی میکا کی پراس نہیں کہ ہر نیا for-itself سابقہ for-itself کا نمونہ یا Replica نہیں ہوتا وہ مُقلد ہو کر ایک نیا وجود بن گیا ہوتا ہے

فلکشن اور حقیقت ایک دوسرے کی مخالف نہیں دونوں ایک دوسرے سے مشروط ہیں فلکشن حقیقت کی مشابہت بہت اور متنہائی بہ زہانی سے فرار کی ایک صورت ہے اور یہ فرار ایسی نوعیت کا ہے جیسے کوئی اپنی آنکھوں کے آگے پردہ تان لے تاکہ اُسے دوسرا فریق دکھائی نہ دے۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو فلکشن بجائے خود وہ کُل ہریمنی appearance ہے جس نے "حقیقت" سے پڑا کیا ہے۔ وجودی فلسفی کو اس بات کا شدید احساس ہے کہ for-itself کی کارکردگی ایک فرار ہے لہذا وہ appearance کے پردے کو ہٹا کر in-itself کے زور و آئے اور اس کے شگاف یا گہرے کو دیکھے کے کرب ناک تجربے کو اصلی عمل گردانتا ہے۔ دوسری طرف عارف بھی پردے کو چاک کرتا ہے مگر اس لیے نہیں کہ وہ in-itself کے

شکاف کو دیکھئے اس لیے کہ وہ حقیقت میں ضم ہو جائے۔ دونوں ”پڑے“ کا ذکر کرتے ہیں مگر دونوں اس سے مختلف مفہوم لیتے ہیں۔ عارف کے نزدیک کرفٹیں لینا ہر دم تبدیل ہوتا وقت کے قیوں ابعاد کی رد پر آیا ہوا ظاہر (appearance) فریب نظر یا دیا کا ایک پردہ ہے جسے ہٹانے سے اصل حقیقت میں جذب ہونے کا موقع ملتا ہے۔ وجودی فلسفے کے نزدیک پڑے کو ہٹانے سے in itself کے گہراؤ یا شکاف کے کنارے کھڑے ہونے کا وہ کرب انگیز تجربہ حاصل ہوتا ہے جو اصل ”آرادی“ کا ایک لمحہ ہے۔

پردہ (Veil) ظاہر یعنی appearance اور فکشن تینوں ایک ہی چیز کے مختلف نام ہیں مگر اس چیز کا ”حقیقت“ سے مثبت رشتہ ہے جس پر غور کرنے سے اس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ حقیقت اور فکشن ایک دوسرے کے لیے لازم موزوم ہیں۔ قصہ ہے کہ ظاہر کی بنیت کاری کے اندر ایک ”چہرہ“ موجود ہے جو اس کے شوخ رنگوں، پیچیدہ گرہوں اور اس کے تسلسل کی وجہ دکھائی نہیں دیتا۔ انسانی دماغ میں یہ بات ودیعت ہے کہ وہ نکھری ہوئی اشیاء کے مقابلے میں ایک چیزوں کو پہلے دیکھتا ہے مثلاً کسی میدان میں جگہ جگہ درخت موجود ہوں مگر ایک جگہ درختوں کا جھنڈ ہو تو نظر سب سے پہلے جھنڈ پر مرکوز ہوگی۔ گویا دماغ قربت یعنی contiguity کو سب سے پہلے گرفت میں لینے پر مجبور ہے۔ اسی طرح اگر کاغذ پر مختلف مستور کھینچے گئے خطوط ایک مقام کے قریب آکر رنگ جائیں تو وہ، لگ بھگ انگ نظر آئیں گے لیکن ہر خط کو سامنے والے خط جوڑ دیا جائے تو وہ ”تسلسل“ سے، احساس کو جنم دیں گے۔ تسلسل کا یہ احساس جو دراصل زمان کے گہراؤ کا احساس ہے، ہمارے دماغ ہی کا تشکیل کردہ ہے۔ ظاہر کو ہمارے دماغ نے ”قربت“ اور ”تسلسل“ کے تحت لا کر ایک ایک پردہ بنا دیا ہے جس کے دھاگوں کی دہانے اُن کے تسلسل پر ہماری نگاہیں مرکوز ہو جاتی ہیں لہذا ہمیں پڑے میں موجود ”چہرہ“ نظر ہی نہیں آتا۔ اگر پڑے کے ”مخچان“ کو مدہم کر دیا جائے اور اُس کے دھاگوں کے تسلسل کو توڑ دیا جائے تو اُس میں موجود ”چہرہ“ صاف دکھائی دے گا۔

ادب کی صورت یہ ہے کہ حقیقت نگاری یعنی Realism پر تمام تر توجہ مرکوز کر دی جائے تو تفصیل یعنی Detail اتنی مخچان نظر آئے گی کہ اس کے اندر کا منظر دکھائی ہی نہیں دے گا۔ عداست نگاری کی خاص خوبی ہے کہ وہ ظاہر کی دہانے (یعنی تفصیل) کو کم کر دیتی ہے اور یوں اُس کی بنیت کاری میں موجود چہرہ دکھائی

دیئے لگتا ہے۔ قصص کے اندر گو کہ دھندلا یعنی labyrinth نیز گہراؤ اور قربت یہ سب کچھ موجود ہوتا ہے جس وژن دھندلا جاتا ہے۔ جذبات کا بوجھ بھی وزن کے رستے میں ایک رکاوٹ ہے۔ ظاہر کی تفصیل کو مدہم کر دیا جائے اور پھر جمل جذبات نازک محسوسات میں تبدیل ہو جائیں تو ظاہر کے اندر سے حقیقت کی شبیہ جھلکنے لگتی ہے۔

اس بات کو ایک زاویے سے دیکھنا بھی ممکن ہے۔ سب جانتے ہیں کہ متحرک فلم دراصل الگ الگ تصاویر (مرلا Snap Shots) کا ایک رواں سلسلہ ہے۔ یعنی یہ منجمد محلات نہیں جو اپنے اپنے فریم میں بند ہیں۔ اس فریموں کو چوبیس فریم فی سیکنڈ کے حساب سے متحرک کیا جائے تو سکرین پر تصاویر الگ الگ دکھائی نہیں دیں گی چلتی پھرتی زندگی نظر آئے گی۔ غور کیجئے کہ دو چیزیں قربت (Contiguity) اور رفتار (Speed) نے زندگی کی منجمد صورت کو متحرک صورت عطا کی ہے۔ اگر رفتار کو کم کر دیا جائے تو سکرین پر آہستہ روی یعنی (Slow Motion) کا منظر دکھائی دینے لگے گا نیز کم کر دیں تو تصویروں کے درمیان بڑے بڑے وقفے نظر آنے لگیں گے۔ یعنی شکاف یا Aperture نمودار ہو جائیں گے جن میں سے عقب کو دیکھنا ممکن ہوگا، اگر رفتار بہت کم ہو جائے تو تصاویر الگ الگ نظر آئیں گی اور ان کا درمیانی فاصلہ حریف بڑھ جائے گا۔ آخر میں جب رفتار منہما ہو جائے گی تو تصویر بھی ساکت و جامد دکھائی دینے لگے گی (شاید اس کا نام سٹوپ)۔ ادب اس صورت میں تخلیق ہوتا ہے جب تصاویر کی رفتار کم ہو کر اس مقام پر آجائے جہاں ”ظاہر“ کی بخت میں موجود ”چہرے“ کا خاکہ نظر آنے لگے بصورت دیگر بحر فقط ”ظاہر“ کو بیان کرنے تک محدود رہے گی۔

اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ظاہر یعنی appearance کو رکاوٹ فریب نظریہ پایا سمجھ کر سست کر دیا جائے۔ سچی بات یہ ہے کہ ”ظاہر“ غیب کے لیے ناگزیر در ”غیب“ ظاہر کے لیے ضروری ہے اگر ”ظاہر“ رپا دل زمان (for-itself) موجود نہیں تو ”غیب“ کی موجودگی کا احساس بھی ممکن نہیں اور ”غیب“ موجود ہے تو ”ظاہر“ کے وجود میں آنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ایک ہی رزق ابدی حقیقت ہے جو اپنے ”ہونے“ کا اپنے ”نہ ہونے“ سے انکشاف کرتی ہے۔ عارفوں موجودی فلسفیوں اور ساخت شکن مفکروں نے اپنے اپنے طور حقیقت کا اور اک کمرے کی کوشش کی ہے۔ موجودی فلسفیوں اور ساخت شکن مفکروں کے تجربات میں

قدر مشترک موجود ہے کہ دونوں نے ”حقیقت“ کے ہولناک پہلو کو دیکھا ہے، فرق یہ ہے کہ موجودی مفکروں نے اس تجربے کو آزادی کا لمحہ بتایا ہے اور in-itself کے شکاف کے کنارے پر کھڑے ہونے کا واقعہ سمجھا ہے جب کہ ساخت شکن مفکروں نے ”حقیقت“ کو محض ایک گورکھ دھند، گرداب یا گہرؤ گردنا ہے جس کے اندر انسان گرتے ہی چلا جاتا ہے اور جس کی کوئی آخری حد نہیں۔ اس کے برعکس عارفین نے حقیقت کے زبرد آئے کے تجربے کو باورائی یا Transcendental قرار دیا ہے۔

عارفین نے ”ظاہر“ کو یو قلموں، تخیل و راس کے مد و جزر اور پیچ و خم کو سرب کہا ہے جب کہ موجودی مفکروں نے ”بے زبانی“، ”ورثہ اورایت“ کو مسترد کیا ہے۔ دوسری طرف تخلیق کاروں نے ان دونوں کو باہم مربوط کر دیا ہے۔ تخیل کا ”ظاہر“ کو مسترد نہیں کرتا نہ ظاہر کی رقی کو کم کر کے اور نہ اس کی گھجنا بخت کاری میں شکاف یا rupture پیدا کر کے ”چہرے“ کو دیکھنے کا تجربہ حاصل کرتا ہے وہ جانتا ہے کہ ”ظاہر“ موجود نہ ہو تو ”غیب“ تک رسائی ممکن نہیں۔ اس زاویے سے دیکھا جائے تو تخلیق کار کی برکی (جو پارہاں بھی ہے اور کشش بھی) قلب مابینیت کرتا ہے۔

فرانس کرک نے اس بات کا انکشاف کیا ہے کہ انسانی دماغ کے اندر ایک خاص ”علاقہ“ بھی ہے جہاں خود مختاری کی نمود ہوتی ہے۔ ایک ایسا مقام جہاں انسان اچانک نتائج اخذ کر کے اُسے طور پر نیچلے کرتا ہے۔ عمل غلط و معلول کے تابع نہیں لہذا جبریت (Determinism) کی مستور بھی نہیں۔ یوں نظر آتا ہے جیسے انسانی دماغ میں یہی وہ مقام ہے جہاں سے انسان کے ہاں تخلیقی رفتہ نمودار ہوتی ہے اور جہاں اُسے معرفت کے کونڈے سے اچانک تعارف حاصل ہوتا ہے۔

انسانی دماغ اولوں، انتہائی پیچیدہ، ہمہ وقت تبدیل ہونے اور ایک دوسرے کو کاٹتے نیورونز (Neurons) کی آماج گاہ ہے۔ یہ ایک گورکھ دھند ضرور ہے مگر دریدا کے گورکھ دھند یعنی Labyrinth کی طرح نہیں۔ یہ ایسا گورکھ دھند ہے جو زرائع (Chaos) کو Order سے آئٹھ کرتا ہے۔ تاہم اس آرڈر کی نمود بھی ممکن ہے کہ نیورونز کے گورکھ دھندے کی رقی ترکم ہو جائے۔ اس خاص کام کے لیے دماغ، متخیلہ کو بروئے کار لاتا ہے، وکاشن تخلیق کرتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیقی رفتہ کے لیے منہیہ وکاشن کی دھند کا

ہونا ضروری ہے۔ اسی لیے وہ غ کے ہائے میں کہا گیا ہے کہ وہ خود فریبی یا Self-Deception میں مبتلا ہے۔ صوفیہ اسے ”نکاری“ سے موسوم کرتے ہیں۔ تاہم یہ عمل تخلیق کاری کے لیے لازمی شرط ہے کیوں کہ ”آرڈر“ اسی وقت دکھائی دیتا ہے جب متحمل، نیورڈنر پر پردہ تان کر اُن کی چکا چوند کو کم کر دیتا ہے۔ خرد و عشق میں یہی فرق ہے کہ خرد ایک چکا چوند ہے جو نظر آنے والی حقیقت کو بے نقاب کر کے اُس کی کارکردگی کی جانکاری حاصل کرنا چاہتی ہے جب کہ عشق وہ دُھند ہے جو سامنے کی حقیقت پر پھیل کر اُس ”چہرے“ کے خدو خاں کو غریباں کرتی ہے جو چکا چوند میں دکھائی نہیں دیتا، بعد جس طرح سورج کی روشنی میں تارے غائب ہو جاتے ہیں۔ انسانی دماغ بہ یک وقت خرد و عشق کے آگے سے پس ہے۔ یہ کبھی تو عیلت و معلول سے کام لے کر، غور و فکر کر کے، حقیقت کو بے نقاب کرنے کی کوشش کرتا ہے اور ”عقلِ روانا“ کہلاتا ہے اور کبھی سامنے کی حقیقت کو دُھندلا کر اُس کی بُنت میں موجود ”چہرے“ کے خدو خاں کو دیکھ پاتا ہے اور ”عاشق“ یا ”عارف“ کہلاتا ہے۔ تاہم بعض اوقات حقیقت کے ”چہرے“ کو صورت پذیر کرنے کی سعی بھی کرتا ہے اور تخلیق کار کے منصب پر فائز نظر آتا ہے

ساختیات اور سائنس

بیسویں صدی کے دوراں میں طبیعیات اور دیگر مختلف Disciplines میں جو پیش رفت ہوئی وہ بالآخر اس انکشاف پر منتج ہوئی کہ زندگی اور مائے کے جملہ مظاہر کسی ٹھوس بنیاد کے سہجے ساختیے یعنی Structure پر استوار ہیں۔ دیکھنا چاہیے کہ ساختیے سے کیا مراد ہے!

ساختیے سے مراد ڈھانچا نہیں۔ اگر انسانی جسم کے سلسلے میں کہا جائے کہ گوشت کے علاقے کے نیچے ہڈیوں کا ایک ڈھانچا ہوتا ہے تو یہ ساختیے کی نشان دہی نہیں ہوگی کیوں کہ ڈھانچا تو ایک ٹھوس شے ہے جب کہ ساختیہ ٹھوس اجزاء کے بجائے رشتوں (relations) پر مشتمل ہوتا ہے۔

ساختیے کے چند بنیادی اوصاف یہ ہیں۔

(الف) ساختیہ اپنے عناصر یا اجزاء کی حاصل جمع کا نام نہیں یہ حاصل جمع سے کچھ زیادہ ہوتا ہے۔ مثلاً، ہڈیوں کا جسم مادی عناصر کی مرکب نہیں اس کے علاوہ روح کا حامل بھی ہے۔ ہڈیوں کا ساختیہ اپنے اجزاء کی حاصل جمع کے عصب یا پھر اس کے بطن میں ایک ساخت یا سسٹم یا کوڈ (Code) کے طور پر ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ علم انسان کے باب میں لیوی سٹراس نے اس بات کو یوں بیان کیا ہے کہ جب ہم اسطور (Myth) کا تجزیہ کرتے ہیں تو ہم پر انکشاف ہوتا ہے کہ اسطور محض لاتعداد مختلف دیوالی کہانیوں کے مجموعے کا نام نہیں یہ ان کی حاصل جمع سے کچھ زیادہ ہے۔ اگلاطون نے کہا تھا کہ کرسی کا نام کرسی کا خیال ہے کیوں کہ ایک کرسی ٹوٹ جائے تو کرسی کے خیال کے مطابق دوسری بنائی جاسکتی ہے۔ گزشتہ منٹوں میں ”خیال“ یا ”نہ ہے تو پھر کرسی دوبارہ تخلیق نہیں ہو سکتی۔ بیسویں صدی نے خیال کے بجائے ساختیے کو اہمیت دی ہے کیوں کہ خیال کا ایک اپنا معنی نہیں ہوتا ہے جو اسے وہاں کہاں میں جکڑ دیتا ہے جب کہ ساختیہ ایک ایسی شے ہے جو اعداد و رشتوں کی اکائی ہے۔

(ب) ساختیہ ایک پائیدار ہے جو ہمہ وقت تغیر پذیر رہتا ہے۔ اس تغیر پذیر مین کے اندر ایسی

غیر مرئی کھائیاں (grooves) موجود ہوتی ہیں جو تغیرات کے باوجود پٹرن کی ساخت کو قائم رکھتی ہیں۔
 دوسرے لفظوں میں پٹرن ان دھماکوں، ریختوں، مشینوں ہے جو ہر دم بگڑتے بچتے رہتے ہیں لیکن یہ کام نہ
 'پیسٹم' کو با ساخت کے اندر نہ کر کے ہیں جو آسانی سے تبدیل نہیں ہوتی۔ اس کی عام ہی مثال یہ ہے
 کہ غر کے ساتھ ساتھ انسانی چہرہ تبدیل ہوتا جاتا ہے لیکن ریڈنگ چہرے کے اندر خاص موجود ہے۔
 اس بھی بہتر مثال یہ ہے کہ مدی کا پانی کناروں میں میٹس ہو کر اچھلتے نکلے اور ہر دم تبدیل ہوتے ہوئے
 ذواں اذواں رہتا ہے مگر اس کے بچنے بگڑنے پٹرن کے اندر مدی کی ہر ساخت مدد موجود رہتی ہے جس
 کے مطابق مدی کی پھل کوڈ کا یہ پٹرن وجود میں آیا تھا تاہم کناروں کا غور و جود ہر حال قائم رہتا ہے
 جب کہ ساخت کے کٹاؤں کھائیاں غیر مرئی دھماکے حامل ہیں اور ان کی ہر طرح اندر سے مدی
 ہوتی ہیں۔ اس بات میں اگر یہ اضافہ کیا جائے کہ سنجے کی کھوپڑی یا اپنے مخصوص عمل سے چیز کی
 structuring کرتی ہیں تو ساختیے کا یہ نصف ہندی طرح واضح ہو جائے گا۔

(ج) ساختیہ: ایسا منصوبہ نظام جس کا ایک مخصوص نام Algorithm ہے جسے کوڈ یا گرامر کا نام
 بھی دیا جاسکتا ہے۔ جب کوئی عنصر بارے اس نظام میں داخل ہوتا ہے تو ان واحد میں اس کوڈ کی
 کھائیاں کے تابع ہو جاتا ہے۔ مثلاً عام ذمگی میں زیادہ ایک شخص ہے جس کے اپنے مخصوص اوصاف، منصوبہ
 زندگی اور شخص ہے لیکن زیادہ کوڈ یا گرامر کے بند نظام میں داخل ہو جائے تو اس کا شخص بھی پشت جا
 پڑے گا اور لا محض اسم کی حیثیت اختیار کر لے گا۔ اسی طرح یہ زیادہ سر میں جلتا ہو تو سزاوارہ کی
 پیشے سے منسلک ہو جائے تو پیشے کی مناسبت سے سزاوارہ کو روبرو مدت کار بھلے گا۔ لہذا ہر ساختیہ کی
 اپنی ملکیت ہے جس میں اس کا اپنا بند چلا ہے۔ اس ضمن میں یہ بگڑ بھی قابل غور ہے کہ کسی ساختیہ پر ہر
 کوئی بسٹم مدد آور ہو تو ابتدا سے اپنی طاقت کرتا ہے بھینہ جیسے جسم پر کسی باری کے جڑیم چڑھا کر
 کر دیں تو جسم ان کا مقابلہ کرنے کے لیے Antibodies پیدا کر لیتا ہے، لیکن باہر کا بسٹم ساختیہ میں داخل
 ہوئے تو ہر ساختیہ اسے اپنی ملکیت کے لیے بڑے کار بھی مانتا ہے۔ کلر کے سلسلے میں بات جلیب شدہ
 ہے کہ ہر سے کوئی تہذیب کلر کے ساختیہ میں دھڑا دھڑا داخل ہوتی ہے تو کلر پر ابجد طاری ہو جاتا ہے
 لیکن جب تہذیب ملے کرتی ہے تو کلر سے بسٹم کو اپنے اندر جذب کر کے دوبارہ ہر ہو جاتا ہے۔
 انسان کے ذہن ارتقا کا یہ اہم واقعہ ہے کہ کسی نظام پر اس کے ساختیہ میں رہتی کا بسٹم داخل ہوا
 جس انسان کو غریب لیس کی تعلیم پر نکل کر رہا۔ غور کیجئے کہ تمام لوہا لیس موسیقی کے مخصوص آہنگ کے دور
 میں سوئے ہوئے ہیں۔ انسان کو یہ آہنگ حاصل نہ ہوتا تو وہ بھی غریب لیس کو دور میں نہ لاسکتا موسیقی
 کے علاوہ کچھ اور بسٹم بھی ہیں جو بعض اوقات سانی دھن کے ساختیہ میں داخل ہوتے کیسے کسی خاص فرد کا
 انتخاب کرتے ہیں فرد انھیں برداشت کرے تو تمام انسانی سطح سے انہی 'نظم آتا ہے' ورنہ "محبوب"

کہلاتا ہے مگر یہ ایک، مثالی مثال ہے۔ ذہن، نشانی کا سامنا نہ پا رہے، بسلم کی دل اندری کو عام طور سے پسند نہیں کرتا اس پر غور و غاند کرتا ہے اور آج کا رجحان اسے اپنے اندر داخل کر رہا ہے تو فی انشور اسے اپنے مخصوص نظام کے قیام کے تابع کرنے کی کوشش کرتے لگتا ہے۔

مغرب میں بیسویں صدی سے قبل سوچ کا جو انداز رائج تھا وہ غلط و معلول کو ہیئت دیتا تھا۔ وہ انداز اس سائنسی مفروضے پر قائم تھا کہ شے اپنی ایک ٹھوس وجود رکھتی ہے ہر عمل و دوسرے عمل کا نتیجہ ہے اور نئے عمل کا محرک بھی ہے۔ یوں کائنات اور زندگی کے جملہ مظاہر ابتدا اور انتہا کے درمیان سیدھے خط پر سفر کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی جدید طبیعیات نے اس نظریے کو مسترد کر دیا اور کہا کہ شے بجائے خود رشتوں کی اکائی ہے اور شے کو اسی رشتے کے جوئے سے جانا جاسکتا ہے جو اس کے دیگر اشیاء کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ پس منظر اس کا یہ تھا کہ طبیعیات کے لیے برقی ایسے مظہر کو ایسے کی اکائی تصور کرنا مشکل ہو گیا تھا، لہذا زاویہ نگاہ تبدیل کرنا پڑا اور مادے کی اکائی کو 'سای' قرار دینے کے بجائے برقی قوت یا قوت کو 'سای' قرار دے دیا گیا جب یہ کیا گیا تو نئی اشیاء مثلاً الیکٹرون دریافت ہو گئیں مگر آب یہ اشیاء مادے کی ٹھوس اکائیاں نہیں تھیں یہ محض رشتوں کی گرہیں تھیں اور ان رشتوں سے ہٹ کر ان کا کوئی وجود نہیں تھا۔ پس اسی سے سانحیات کے نظریے نے جنم لیا جو حقیقت کو رشتوں کی ایک گرہ سمجھنے پر مبنی تھا۔

سانحیات کا یہ نظریہ محض طبیعیات تک محدود نہیں رہا اسے نفسیات، لسانیات، فلسفے، علمِ اہیات، علمِ انسان اور دیگر علوم میں بھی حاسی اہمیت حاصل ہے۔ لسانیات کے ضمن میں سوسیور نے کہا کہ 'م گفتگو یعنی Parole کے پس پشت زبان یعنی Langue ایک سسٹم یا گرامر کے طور پر موجود ہوتی ہے جس کے مطابق ہم گفتگو کرتے ہیں' (نظام جاسکی ہے گفتگو اور زبان کے لیے Performance اور Competence کے

اعلاظ استعمال کیے ہیں جو یہاں 'برکل ہیں')۔ اسی طرح برگسن نے مرد و زمان (Serial Time) کے مقابلے میں متشتمل یعنی Duration کا نظریہ پیش کیا جس میں سامے زمانے 'رشتوں کی صورت میں' بہ یک وقت موجود ہوتے ہیں۔ فرائیڈ نے شعور کی فعال دنیا کے پس پشت 'ماشعور کی موجودگی کا انکشاف کیا اور ڈومگ نے اجتماعی ماشعور کا تصور پیش کیا جو Archetypes کہلاتا ہے یعنی ان غیر مرئی کھائیوں پر

مشتمل ہے جو طبعی رجحانات کی struolung کے انہیں مثیلہ میں تبدیل کر رہی ہیں۔ نوب کے حوالے سے بیٹے روایت کا نظریہ پیش کیا جو ایسا ساختیہ ہے جس کے حال میں پورا ماضی مضمحل ہوتا ہے۔

ساختیہ کا امتیازی دھشت بھی ہے کہ یہ ڈوئی پر استوار ہوتا ہے۔ ایک کی کوئی ساخت نہیں ہوتی

لیکن جب ایک ڈوئی تقسیم ہوتا ہے اور دونوں جیسے ایک دوسرے کے زور و آجالتے ہیں تو ایک ایسا رشتہ

انہما آتہ ہے جس سے تعداد رشتے پھوٹ پڑتے ہیں۔ مثلاً ایک آپنے کے سامنے دوسرا آپنے دکھ دیا جائے تو

عکسوں کا ایک ساتھ ہی سلسلہ جمے گا۔ اسی طرح ایک کے اندر ڈوئی کے جنم اور بھراس کے

دور و دور پھیلاؤ سے رشتوں کی ایک پوری دنیا آباد ہو جاتی ہے جسے ہم ساختیہ کا پیڑ کہتے ہیں۔

غور کرنے پر ڈوئی کے یہ سائے مظاہر انسانی ذہن کے ساختیہ ہی سے ماخوذ نظر آئیں گے کیوں کہ انسانی

ذہن کا ساختیہ سائے خود شے کو اس کی ضد سے پہچانتا ہے۔ ذہن کے سوچنے کا انداز ہی یہ ہے کہ وہ شے

کی پہچان اس فرق کی بنیاد پر کرتا ہے جو اس نے دیگر اشیاء کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ اشیاء کے مابین

سب سے بڑا رشتہ "فرق" ہی کا رشتہ ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ بیسیویں صدی میں ساختیت کے ضمن میں

ڈوئی کے جس تصور کو اہمیت ملی وہ مذہب، فلسفے اور تصوف میں پہلے سے موجود دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً مذہب

میں خیر اور شر، اہم اور اہم، اور شر اور اہم کے فرق کو بنیادی حیثیت تفویض ہوئی، جینیوس نے یون اور

پانگ (۱۸۰۸ء) کے فرق کو اچا کر کیا اور صوبائی نے جز اور کل کے مابین امتیاز کو مرکز مان کر اپنی بات کی ابتدا

کی، اسی طرح فلسفے نے وجود (Being) اور موجد (Becoming) کے تضاد کو اپنے موضوع بنایا۔

بحیثیت مجموعی ساختیہ کے پایے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ اس کے دو چہرے ہیں ایک وہ جو باہر کی

طرف ہے اور دکھائی دیتا ہے، اور دوسرا وہ جو اندر کی طرف ہے اور نظر نہیں آتا مگر جس کی موجودگی کا علم ظاہر

چہرے کی کارکردگی سے بخوبی ہو جاتا ہے۔ ساختیہ کا ظاہر چہرہ "رشتوں کا ایک جال" ہے جس میں ہر شے ہر وقت

ایک دوسرے سے جڑتے ورا لگ ہوتے نظر آتی ہیں۔ مثلاً کلچر کی سطح پر شادی بیاہ کی رسوم طبع و بیکار کے

مظاہر گفتگو کے پیرایے کھانے پینے اور اٹھنے بیٹھنے کے آداب و میرا کو کارکردگی (performance) کے

تحت شمار کیا جاسکتا ہے مگر یہ کارکردگی ایک خاص سسٹم یا گرامر کے تابع ہوتی ہے جو ساختیہ کا مخفی چہرہ ہے

جوٹا ہر چیز کے رشتوں ہی کا تحریری روپ ہے (اسلم نے اسے زبان یعنی langue کہا تھا اور اس کے عمل اظہار کو گفتار یعنی Parole کا نام دیا تھا)۔ دراصل تخلیق چربہ بجائے خود ایک سسٹم یا کوڈ ہے جو دو طرح کے رشتوں پر مشتمل ہے۔ ایک مثال ان دونوں کے فرق کو بآسانی گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ جب آپ کسی ایسے ستوران میں کھانے کی میز پر بیٹھتے ہیں تو دیکھنا آپ کے سامنے میمنو (Menu) لکھ دیتا ہے کہ آپ دیکھتے ہیں کہ اس میں کھانے کی فہرستیں (categories) ہیں ایک اوپر کیچے دوسری بائیں سے دائیں پہلی فہرست میں کھانے کی مختلف اقسام درج ہیں مثلاً سوپ، چاول، سالن، میٹھا وغیرہ یہ syntagmatic فہرست ہے جس میں مختلف کھانے جڑ کر ایک sequence بنتے ہیں۔ بائیں سے دائیں طرف کی فہرست میں کھانے کی قسم کے سامنے اس کے متبادل یعنی درج ہیں مثلاً سوپ کے سامنے تھوڑا سوپ، کارن سوپ، مرغ سوپ وغیرہ اور آپ کو اس میں کسی ایک کا انتخاب کرنا ہے: یہ paradigmatic فہرست ہے جو انتخاب کی بنیاد پر استوار ہے۔ زبان کا سرکچر ایسی کے مشابہ ہے کہ اس میں ایک خط، الفاظ کے باہمی فرق کو اُجاگر کرتا ہے جب کہ دوسرا خط اُن کی پیچیدگی کو یوں رہا Combination or Selection کے دو گونہ عمل کو مرتب ہو کر ایک ساختہ بناتی ہے۔ ساختہ وقت اور انساک کا تہ ذریعہ اور دائرہ دائرہ نظام ہے جسے ہاکی کے کھیل سے تشبیہ دیں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔ ہاکی کے کھیل میں کھلاڑیوں کی پوزیشن ہمہ وقت تبدیل ہوتی رہتی ہے یعنی دو گیند کی رفتار اور جہت کی مناسبت ہر دم تھوڑا سا دائرہ انساک کے رشتوں میں منتقل نظر آتے ہیں اور کھیل کا منظر نامہ اس کھیل کے قواعد و ضوابط کے تابع ہوتا ہے: کھیل کے دوران میں کوئی کھلاڑی کسی نہ بٹے کی خلاف ورزی کرے تو ریفری، سیٹی بجا کر کھیل روک دیتا ہے۔ کھیل کے دوران میں کھلاڑی جس متحرک پیڑوں کو وجود میں لاتے ہیں وہ، مسابقتوں کا ایک جال ہے۔ تاہم یہ پیڑوں اس مناسب طے کے مطابق اپنی کارکردگی کا مظاہرہ کرتا ہے جو گرو مرکز یا سسٹم کے طور سے ہر کھلاڑی کے ذہن میں نقش ہوتا ہے۔ زبان کو ایسے اس کی گرو میں موجود ہے اور ہم کھیل کے دوران میں ہمہ وقت غیر شعوری طور پر گرو کے مطابق ہی تریل کے ہزاروں پیکر تراش رہے ہوتے ہیں۔ لہذا کارکردگی (performance) کا عمل متنوع، تغیر پذیر اور پیچیدہ عمل ہے نہ لمحہ بہ لمحہ

و پیچیدہ تر ہوتا چلا جاتا ہے جب کہ دوسری طرف اس کے پس منظر میں موجود سسٹم چند متغیر اور حیرت کے بنیادی اوصاف سے عبارت ہوتا ہے۔

پہلے یہ خیال عام تھا کہ زبان کے ساختیے کو ایک ماڈل تصور کر کے انسانی دماغ کے ساختیے کی کارکردگی کو سمجھا جاسکتا ہے مگر جب راجر سپیری (Roger Sperry) کے انکشافات سامنے آئے ہیں دماغ کے سٹرکچر کو براہ راست سمجھنا ممکن ہو گیا ہے۔ گویا دماغ کے ساختیے کے بارے میں جو جانکاری اب حاصل ہوئی ہے اس کی روشنی میں یہ امکان پیدا ہو گیا ہے کہ دیگر ساختیوں کا مطالعہ بھی بتائی ہو سکے گا۔ تاہاں انسانی دماغ کے ساختیے کے بارے میں جن چند بنیادی باتوں کا علم ہوا ہے ان میں ایک تو یہ ہے کہ انسانی دماغ دراصل دو دوغوں پر مشتمل ہے جن میں دائیں طرف کے حصے کو ”پرانادماغ“ اور بائیں طرف کے حصے کو ”نیا دماغ“ کہا گیا ہے۔ پرانا دماغ وہی سوچ کا علم بردار ہے اور نیا دماغ منطقی سوچ کا۔ پرانا دماغ گونگا ہے اور استقراتی اشاروں میں بات کرتا ہے جب کہ نیا دماغ گفتار کا مازی ہے اور گفتگوں کے توڑے پینا پنانے میں ماہر۔ پرانا دماغ 'Langue' کے مشابہ ہے اور نیا دماغ 'Parole' کے مسائل۔ پرانا دماغ مسلسل کا مظہر ہے جب کہ نیا دماغ 'مرور زمانہ' میں جکلا ہے۔ مقدم، اندکر کو Synchronic اور منقراندکر کو Diachronic کہہ لیجیے (زبان کے محطے میں Diachronic رویہ بہتر سمجھ سکتا ہے اور ارتقا کو مشمول بتاتا ہے جب کہ Synchronic رویہ سالی نشانات کے ربط یا ہم سے بحث کرتا ہے)۔ انسانی دماغ کے ساختیے کا دوسرا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ مشادات کے عدد کو مدوں (categories) اور تعلقات (concepts) میں منظم کرتا ہے۔ گویا کائنات میں ہیں جو ہمہ گیر تنظیم نظر آتی ہے وہ انسانی ذہن کے سٹرکچر ہی کا عبطیہ ہے۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ انسانی دماغ کی دو واضح جہتیں ہیں ایک وہ جو افقی طور پر شیاء کو جوڑتی ہے اور دوسری وہ جو عمودی سطح پر انتخاب کرتی ہے۔ چوتھی خصوصی بات یہ ہے کہ دماغ نشانات کی حامل زبان کو تخلیق کرنے پر قادر ہے۔ ہم ایشیے شیبہ اور نشان کی مدد حقیقت کا ادراک کرتے ہیں۔ مثلاً جب ہم بدل سے بارش مراد لیں تو یہ اشارہ یا انڈیکس (Index) ہے اور علت و معلول کے رشتے پر استوار ہے، مگر ہم کا غز پر درخت کی شیبہ بنا کر دکھائیں تو یہ Icon ہے اور مشابہت پر استوار

ہے، لیکن درست کو درست یا بچہ کہہ کر پکاریں تو یہ سانی نشان (Linguistic Sign) ہے، اور وہ سب بات ہے کہ درست کا لفظ درست کا فطری نام نہیں، یہ وہ نام ہے جو انسان نے درست کو عطا کیا ہے۔ لہذا سانی نشان میں تمام Signifiers اصلاً arbitrary ہوتے ہیں (Onomatopoeia کی اُس صورتوں و مستثنیات میں شامل سمجھے جن میں نام اصل شے کی نقل ہے، مثلاً جب بچہ پلکی کو ”ماؤں“ کہہ کر پکارتا ہے)۔ دوسری طرف Signifieds بھی مستقل نہیں ہوتے یہ وقت کے ساتھ تبدیل ہو جاتے ہیں۔ انسانی دماغ کے ساختے میں یہ بات بطور ادیت برقرار ہے کہ وہ موجود دُنیا اور اس کے مظاہر پر اپنے اختراع کردہ نشانات کی ایک دُنیا ثبت کر دیتا ہے (حس میں Icon, Index اور لسانی نکلں بھی شامل ہوتے ہیں)۔ اور یہ نئی دُنیا ایک طرح کا معین مداف ہے جو اس نے مظاہر پر چڑھا رکھا ہے۔ انسانی دماغ کے ساختے کا پانچواں وصف ہے کہ وہ اصلاً رشتوں کی ایک دُنیا ہے مگر یہ رشتے جاہد نہیں، یہ ہمہ وقت بدلتے رہتے ہیں؛ لہذا انھیں ایک پریکس کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ بیسویں صدی میں شے یا منظر کو رشتوں کا ایک جال قرار دینا اُس قدیم رونے سے قطعاً مختلف ہے جو شے کی پیچوں اُس کے ٹھوس اجزاء کے جوے سے کرتا ہے اور جس کے مطابق ہر ساختے میں ایک مرکز ہوتا ہے جس کے گرد سبز پتھر کے باقی اجزاء گھومتے ہیں جیسے سورج کے گرد سیارے گھومتے ہیں۔ اس کے برعکس بیسویں صدی میں ساختہ رشتوں کا ایک جال متصور ہونے لگا یعنی ابک متحرک پیٹرن قرار پایا جو اپنے اندر کے کشم کے تابع ہے۔ خود انسانی دماغ کا بھی یہی حال ہے کہ وہ رنگ بدلتے رشتوں کا منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ یہی وہ لیل یا تماشا ہے ہمارے صوفیانے جس کا ذکر طیف لے کر کیا تھا۔ دوسرے لفظوں میں دماغ کا ساختہ رشتوں عبارت ہونے کے باعث باہر کی کائنات کو بھی رشتوں کے جال ہی کے طور سے دیکھتا ہے۔ کیا یہ بھی ہماری مجبوری نہیں کہ انسانی دماغ ہمیں دُنیا کو کچھ دیکھا رہا ہے جو وہ دیکھنا چاہتا ہے اور جو دیکھنا نہیں چاہتا اس پر اُس کے خدود عائد کر رکھی ہیں! انسانی دماغ کا چھنا اور سبب ہمہ وقت ہے کہ وہ Binary Opposites کے ایک جال پر استوار ہے اور ہر جال دماغ کی مخصوص ساخت کے عین مطابق ہے۔ ہم شے کی پیچوں اُس کی ضد سے کرتے ہیں مثلاً روشنی کو تاریکی سے پیچتے ہیں گویا ضد اور فرق کے رشتے کا دراک دماغ کا سبب ہمہ وقت ہے۔ کمپیوٹر کا نظام بھی جو

انسانی دماغ کے نظام کی نقل ہے، تو کی ہی پر استوار ہے۔

بعض دانش ور اس آپر زور دیتے ہیں کہ ساحتیات کی بنیاد سوسییور کے لسانیاتی ماڈل پر استواری مبنی ہے۔ یہ بات اس حد تک تو بالکل صحیح ہے کہ معاشرتی علوم میں زیادہ تر سوسییور ہی کے ساحتیاتی ماڈل سے لی گئی ہے لیکن ساحتیات بیسویں صدی کی جنمائی زندگی ہے جو معاشرتی علوم کے علاوہ طبیعیات، فلکیات، حیاتیات اور دیگر Disciplines میں بھی اُسی حیثیت رکھتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سوسییور کے زمانے میں دو اور دانش ور بھی تھے جو اس سے متاثر ہوئے بغیر اپنے اپنے طور سے ساحتیاتی ماڈل پیش کر رہے تھے ایک کا نام ڈیٹھیم (Durkheim) تھا جس کا موضوع Sociology اور دوسرے کا نام فرائیڈ تھا جس کا موضوع نفسیات تھا۔ یہ دونوں ایک ایک ماں کے دقے سے پیدا ہوئے تھے فرائیڈ ۱۸۵۶ء میں سوسییور ۱۸۵۷ء میں اور ڈیٹھیم ۱۸۵۸ء میں۔

جو تھن کلر نے سوسییور پر اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ ان تینوں نے اپنے اپنے طور سے اپنے اپنے خاص میدان میں اس بات کا انکشاف کیا ہے کہ معاشرہ، افراد کے اعمال اور رویوں کا نتیجہ نہیں ہے اس اجتماعی معاشرتی سسٹم کا، مفید ہے جسے افراد نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے اندر جذب کر رکھا ہے۔ فرائیڈ کا خیال تھا کہ انفرادی عمل اور آثار کا نفسیاتی تجربہ اس لیے ممکن ہے کہ وہ ان مشترکہ شعوری حدیوں کا نتیجہ ہیں جو سماجی اختلاعات نے خواہش کو پاب رہنمائی کرنے کے لیے قائم کر رکھی ہیں۔ اسی طرح ڈیٹھیم نے لکھا کہ فرد کے لیے اہمیت کا حامل وہ مادی ماحول نہیں جس میں وہ رہ رہا ہے یہ وہ Social Milieu ہے جو سماجی قواعد کا اجتماعی سسٹم ہے۔ سوسییور کا نظریہ یہ تھا کہ لسانیاتی سطح پر ترسیل اس لیے ممکن ہے کہ ہم نے اپنے بطون میں اجتماعی مسائل تو ابعد کا ایک مسلم بنا رکھا ہے جو نوع انسان کا مشترکہ سرمایہ ہے۔ ان تینوں نظریوں میں انسانی اعمال کی ساحتیاتی توضیح پر زور دیا گیا ہے نہ کہ تاریخی توضیح پر۔ تیوں عمودی زمانی یعنی Diachronic تناظر کے مقابلے میں افقی ہے زمانی Synchronic تناظر کو اپنے لئے ہیں۔ یوں زمانی عمل کے بجائے مکانی عمل کو اہمیت ملی ہے۔ نیگل نوگ نے لکھا ہے کہ

The researches of psychoanalysis of linguistics of anthropology have decentred the subject in relation to the laws of its de re, the

forms of its language, the rules of its actions or the play of its mythical and un-imaginative discourse

فرائیڈ "سوسیور اور دریم" میں نے فرد کی مرکزی حیثیت پر کاری ضرب لگاتے ہوئے سے محض ایک "ذریعہ" قرار دیا ہے۔ ان کے بقول جب فرد کوئی حرکت کرتا ہے تو خواہش اُسے آگے کار بٹا رہی ہوتی ہے جب وہ بولتا ہے تو زبان (Language) اُسے ذریعہ بنا کر بولتی ہے، اسی طرح سوسائٹی جو اُس کی ذات کے اندر موجود ہے اُسے ایک ہتھیار کے طور سے استعمال کرتی ہے چنانچہ جب ساختیاتی تنقید والوں نے کہا کہ زبان بولتی ہے لکھاری نہیں (Writing Writes Not Writers) تو دراصل وہ اُسی بات کا عارہ کر رہے تھے جو مندرجہ بالا تینوں مفکرین نے کہی تھی۔ اس سے مراد ہرگز نہیں تھی کہ تخلیق کار اپنے مطالعے سے حاصل کردہ معلومات کے اظہار کے لیے کچھ نہیں کرتا (اگر ایسی بات ہوتی تو تخلیقی عمل محض ایک کتابی عمل قرار پاتا) دراصل اس سے مراد یہ تھی کہ جس طرح عام گفتگو کے پیچھے زبان یعنی Language موجود ہے بالکل اُسی طرح ادبی تخلیق میں شعریات یعنی Poetics موجود ہے جس کے اپنے خدخال اور اپنا ساختہ ہے۔ چنانچہ جب ادیب لکھنے کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو شعریات کی structuring کے عمل کا نظارہ کرتا ہے۔ یوں اس کی سائنیکی میں موجود تمام عناصر یعنی اُس کا مطالعہ، شخصی زندگی کے واقعہ، ساختہ سے آئندہ کردہ تاثرات، شعوری اور غیر شعوری اعمال، نفسی اور ثقافتی سرمایہ وغیرہ ایک دوسرے میں غم ہو کر اور ایک خاص قسم کے نفسی طوفان سے گزر کر منقلب ہو جاتے ہیں: اُن میں ایک طرح کی تلپ کاری شامل ہو جاتی ہے۔ مگر تحریر اس عمل سے نہ گزرے تو پھر انکار کا مجموعہ تو سامنے آجائے گا، اشعار کا ہرگز نہیں۔ دوسرے فنکاروں میں Writing سے مراد لکھا ہوا "نمود" نہیں جس سے کتابیں بھری پڑی ہیں، اس سے مراد شعریات ہے جسے اس کے بغیر ادب وجود میں نہیں آسکتا۔

اس نکتے کی مزید وضاحت کے لیے مجھے یہ کہنا ہے کہ ساختیاتی تنقید تو بہت بعد میں نمودار ہوئی، اس سے پہلے تنقید نے تخلیق کو تین زاویوں سے پرکھا تھا۔ ایک رائے نے تمام تر بہت تخلیق کار کو تفویض کی تھی اور تخلیق کو نہ صرف تخلیق کار کی شخصیت اور اُس کے سوانح کی روشنی میں پرکھا بلکہ اُس ماحول کو بھی پیش نظر رکھا تھا جس میں تخلیق کار کی پرورش ہوئی تھی۔ چنانچہ یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی کہ تخلیق کس حد تک خود تخلیق کار

کی شخصی اور نفسیاتی صورتحال کی رائید تھی، نیز اس نے تخلیق کار کی وساطت سے کس حد تک اس 'حول' زمانے اور سماج کا عکس پیش کیا تھا جس میں تخلیق کار نے اپنی زندگی بسر کی تھی۔ دوسرا زاویہ تمام تر اہمیت "قاری" کو تفویض کرنے کا تھا۔ یہاں نقاد یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ تخلیق قاری کو کس طور اور کس حد تک متاثر کرنے پر قادر ہوتی ہے۔ اس زاویے کے مطابق تخلیق کے کمر اہونے کو قاری پر تخلیق کے مکمل اثرات کے تابع قرار دیا گیا یعنی تخلیق کے 'علی یا آرنی' ہونے کا فیصلہ ان اثرات کی روشنی میں کیا گیا جو اس نے قاری پر مرتب کیے تھے یا مرتب ہو سکتے تھے۔ چنانچہ اس زاویے کے تحت بعض ناقدین نے تخلیق کو پرکھتے ہوئے یہ دیکھنے کی بھی کوشش کی کہ وہ کہاں تک ایک Rod of Correction کے طور پر استعمال ہو سکتی ہے، نیز کہاں تک اخلاقی یا سیاسی یا دیگر نظریہ کو قاری تک منتقل کرے کی اہمیت سمجھتی ہے۔ تنقید کے دوسرے زاویے نے تخلیق کار کی شخصی زندگی اور قاری کی ضروریات سے صرف نظر کر کے اس بات پر زور دیا کہ تخلیق کا تجزیہ ایک منفرد اور خود کفیل اکائی کے طور پر کیا جائے اور تجزیہ کرتے ہوئے، تخلیق کے سامنے Infrastructure کو جو 'بہام' قول، محال، رمز، تناؤ اور رعایت لفظی وغیرہ پر مشتمل ہے زیر بحث لایا جائے۔ دوسرے لفظوں میں، تخلیق کی ساخت میں مضمر معانی کو سطح پر سامنے کی کامیاب کوشش ہونی چاہیے نہ یہ کہ اس میں اپنی طرف سے معانی سمولیدے جائیں!

ساختیاتی تنقید نے تینوں زاویوں کو مسترد کر دیا مگر ان ایک ایک باہمستند بھی لے لی مثلاً تنقید کے پہلے زاویے سے اس نے یہ نکتہ اٹھایا کہ ہر چند تخلیق کار کی سوچنی زندگی اور 'اس کا ہر سخی حوالہ' تنقید کے لیے بے کار ہے، تاہم خود تخلیق کار کے لفظوں میں دیگر علمی شعبوں میں موجود کوڈ (Code) گرامر یا Algorithm کے علی الرغم شعریات یا Poetics ایک ماڈل کے طور پر موجود ہوتی ہے جسے اس کے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آ سکتی اور یہی وہ شے ہے جس کے حوالے سے تخلیق کار ایک "بند حول" میں مقید رہنے کے بجائے باہر کے ساختوں کے ہم رشتہ ہوتا ہے۔ تنقید کے دوسرے زاویے سے اس نے نکتہ اخذ کیا کہ ہر چند تخلیق کا علی یا آرنی ہونا ان تاثرات کے مشروط نہیں جو وہ قاری پر قلم کرتی ہے، تاہم تخلیق قاری کے عمل میں قاری کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق میں تخلیق کار اور قاری برابر کے شریک

کہتے ہیں۔ چنانچہ ساختیاتی تنقید کے معنی نقاد (قاری) کوئی منفعل ہستی نہیں جو ادب پائے کے سامنے جھولی پائے بیٹھ ہو بلکہ ادب پارہ اُسے شخصی کا دان دے کہ وہ تو خود ادب پائے کے کھون میں شامل ہو کر نئے معانی تخلیق کرتا ہے۔ تنقید کے تیسرے ذالیے سے ساختیاتی تنقید نے یہ نکتہ یاد کیا کہ ہر چیز تخلیق کا ایک آپا ساختیہ ہے جو تخلیق کار کے سوانح اور اس کے تاریخی حوالے میں قاری پر متروک ہونے والے اثرات سے زیادہ ہے تاہم ساختیہ ایک طرف تخلیق کار کے حوالے سے عالم گیر کوڈ (Gods) یا ماڈل سے (بصورت شعریات) مسلک ہے اور دوسری طرف قاری کی شرکت خود کو مکمل کرتا ہے، علاوہ ازیں وہ کسی خود کفیل اکائی نہیں جو دوسری اکائیوں کے تعلق ہو، نہ صرف خود رشتوں کی اکائی ہے بلکہ پچے سے باہر کی اکائیوں کے بڑی ہول بھی ہے نیز تخلیق کا ساختیہ درجہ درجہ پیچیدہ پیچیدہ رہتے ہوئے ایک طرح کی Hierarchy بھی بناتا ہے۔ چنانچہ جب ساختیاتی تنقید کسی تخلیق کا تجزیہ کرتی ہے تو نہ تو محض تخلیق کار کے حوالے سے آپ کرتی ہے اور نہ ہی محض قاری کے حوالے سے یہ تخلیق کو پرت در پرت کھولتے چلے جاتی ہے۔ رولز بارت کے الفاظ میں،

ساختیاتی تجزیہ کوئی غلطی نہیں کرتا کیوں کہ تخلیق تو باریک طرح ہوتی ہے جو پرتوں (نقوشوں) کے ایک عالم کے ہوا اور کچھ نہیں، جس کا جسم کسی رہنمائی اصول انھوں سے عبارت نہیں۔ لہذا کچھ نہیں سولے پرتوں کے ایک انتہائی سلسلے کے جو کئی سطحوں کی یکسانی کے علاوہ اپنے اندر کوئی اور شے نہیں رکھتا۔

لہذا ساختیاتی تنقید کی رد نقاد کا کام یہ نہیں کہ وہ تخلیق کے معنی یا پیغام کی تشریح کرے یہ معانی کو زمرہ در یافت کرے اس کا کام اس نظام کی ساخت کا تجزیہ کرنا ہے جس سے معنی کا انشراح ہوا تھا، جیسے جیسے ہر سائنات جسے کے معنی کو نشان زد کرنے کا شے دار نہیں ہوتا اس کا کام جملے کی اس ساخت کو نشان زد کرنا ہے جو اس کے معنی کو دوسروں تک منتقل کرتی ہے۔

میراثہ یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید صرف سخن نہیں لیکن ہر ادبی نگاہ میں سچائی کی کچھ نہ کچھ رہتی ضرور موجود ہوتی ہے۔ چنانچہ جس طرح تنقید کے مندرجہ بالا متیوں زویوں میں سچائی کا کوئی نہ کوئی پہلو موجود ہے، اسی طرح ساختیاتی تنقید میں بھی سچائی کا ایک پہلو ضرور ہے کہ تخلیق ایک سطحی ساختیہ نہیں یہ کائنات ہی کی طرح درجہ درجہ اور نقاب اندر نقاب ہے، لہذا جب تک نقاد یا قاری تخلیق کا تجزیہ کرنے کے لیے خود بھی

تخلیقی عمل کے گزرنے، وہ تخلیق کی چکا چوند میں اضافہ کرنے، بلکہ تخلیق کو مکمل کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔ جب ہم پلٹ کر اس سارے منظر نامے پر نظر ڈالتے ہیں جو "نئی تنقید" کے اگر ساتھ اور پس ساتھ یعنی نو، کسی تنقید ساخت شکنی کا حامل تنقید (بعض لوگ اسے پس ساتھ یا میں شامل نہیں سمجھتے) نیز نسوانی تنقید تک پہنچی ہوئی ہے تو اس میں ساختی تنقید کی اہمیت ایک تو اس اعتبار سے بچی ہے کہ اس نے "نئی تنقید" کی جبریت کو توڑا، دوسرے اس اعتبار سے کہ اس نے نہ صرف، کسی نظریے سے اثرات قبول کیے بلکہ ماکسی تنقید پر اپنے اثرات بھی ترس دیے اور تیسری بات یہ کہ اس نے ساخت شکن تنقید (Deconstructive Criticism) اور نسوانی تنقید (Feminist Criticism) کو ایسے عمل پر مجبور کیا جس سے خود ساختی تنقید کی توسیع ہو گئی۔

"نئی تنقید" سے ساختی تنقید کا انحراف، نیوٹن کی طبیعیات سے جدید طبیعیات کے انحراف کے مماثل ہے اور نواں لگتے ہیں جیسے ساختی تنقید کا انحراف نیوٹن کی طبیعیات سے جدید طبیعیات ہی کے مرکزی کردار اکیلا ہے۔ جدید طبیعیات نے "مرکزے" کی جگہ بیٹرن کو دے دی ہے جو اصلاً ریشتوں، connections سے بنے والے ایک گرہ جیسے کے مطلب ہے کہ اب Building Blocks کے ٹکڑوں کی وجود کا تصور باقی نہیں رہا، لہذا تصویر یہ نہیں ابھرتی کہ اجزا "مرکزے" یا "ٹکڑے" کے گروہ بنائے گئے ہیں، تصویر یہ ابھرتی ہے کہ ایک بیٹرن موجود ہے جس کے تمام حصے ایسے ٹکڑے ہیں اور بیٹرن ہمہ وقت بنے اور ٹکڑے میں ٹکڑے سے یعنی رکی ہے اس سلسلے میں Frijo Capra کے یہ الفاظ صورت حال کی توضیح میں بے حد مفید ثابت ہو سکتے ہیں:

In the new world-view the universe is seen as a dynamic web of inter-related events. None of the properties of any part of this web is fundamental: they all follow from the properties of other parts, and the overall consistency of their mutual inter-relatedness determines the structure of the entire web.

جدید طبیعیات کا یہ نظریہ اس قدیم مشرقی تصوف سے گہری مماثلت رکھتا ہے جو حقیقت کی جڑ اور مکمل میں تقسیم کو نہیں مانتا اور ایک نامحدود، بے پایاں تخلیقی قوت کے وجود کا قائل ہے۔ سائنس نے جدید طبیعیات

سے۔ صرف ”کل“ یا کلیت کا تصور اخذ کیا بلکہ قاری یعنی ”جزو کو“ ”کل“ کا خورشہ میں قرار دینے کے بجائے اُس کا شریکِ کار بھی قرار دے ڈالا۔ ساختیاتی تنقید نے قرأت کے جس عمل کو اس قدر اہمیت دی ہے وہ جدید طبیعیات کی زد سے ناظر کی کارکردگی اور تصوف کی زد سے سالک کے طرزِ عمل کے مشابہ ہے۔ دوسری طرف ساختیات نے مارکسی نظریے سے معاشرتی ہمہ دست کا تصور اخذ کیا جو فرد کی جزویت کے مقابلے میں کل (بسی ساج) کی کلیت کا مفہود تھا، مراد یہ کہ سوسائٹی کسی مرکزے کے گرد افراد کے طواف کا نام نہیں ہے، سوسائٹی تو ایسا پیرن ہے جس میں مثبت اور منفی نوعیت کی لہریں سدا ایک دوسرے سے ٹکراتے ہوئے نئے نئے روابط میں متشکل ہوتی رہتی ہیں۔

ساختیات نے ساخت شکن اور نسوانی تنقید کی جست کیے بھی رہیں ہمار کی ہے۔ وہ یوں کہ جب ساختیات نے مرکزے کے بجائے پیرن کو اہمیت دی اور قاری کو شریکِ کار مان لیا تو گویا جزو اور کل کے قدیم رشتے کی تکذیب کمر کے مروج سالک سے اعتراف کی مثال پیش کر دی۔ مارم تھا کہ اگلا قدم تعقلات کی حامل بنیادوں کو ٹھک کی نظروں سے دیکھنے پر متوجہ ہوتا۔ ساخت شکن اور نسوانی تنقید نے یہی کام انجام دیا جب اُنھوں نے ساختیات کے اس مطالبے کے مستحق میں کہ Signified و Signifier سے نجات دلائی جائے (جس کا مطلب تھا کہ متعین معانی کے سلسلہ کی بات ہے) یہ مطالبہ کیا کہ خود انسانی ذہن کی ساخت پر از سر نو روشنی ڈالی جائے تاکہ متعین تعقلات deconstruct ہو جائیں اور نتیجہ حقیقت کا اصل چہرہ ظہور ہو!

اُردو میں ساختیات اور یہی ساختیات کے مباحث میں اب پہنچی لی جائے گی ہے۔ اس سے اُردو تنقید صرف درسِ تدریس کے زیرِ سایہ پر دان چڑھنے والے تنقیدی رویوں کی محبت حاصل کرے گی بلکہ متوازی مغربی تنقید کے کن مباحث سے بھی آشنا ہو سکے گی جو اب نہ نیا نشانِ غیبی، علم الانسان، فلسفے اور طبیعتیات تک نہیں چکے ہیں۔ تاہم اس میں ایک خطرہ بھی ہے وہ یہ کہ جب بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں مارکسی تنقید اُردو میں داخل ہوئی تھی تو اپنے ساتھ اشتراکیت کی تھیوری بھی لائی تھی نیز اس مقصد کے ساتھ کہ تھیوری کو ادب کو نظریے کا تابع ٹھہرا کر اسے اشتراکیت کے فروغ کے لیے استعمال کرے گی، لگویا یہ تنقید Fully Loaded تھی اور ادب کی مقصدیت اور نااہلیت کے نظریے کو مقدم گردانتی

تھی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ادب پائے کوئٹہ کی میزان پر تو ہونے کے بجائے نظریے کی کسوٹی پر پکھا جائے لگا۔ بعد ازاں یورپ میں جس قوم کی تنقید کو فروغ ملا اُس نے جمالیات پہلو کو بھی اپنے دامن میں جگہ دے دی مگر ہمارے بیشتر ترقی پسند ناقدین کو اس بات کی خبر نہیں جس بعد ملی دور اُس دوران میں نل کے نیچے سے بہت سا اپنی تہ چکا تھا۔ اردو میں کچھ ایسی ہی صورت حال، ساختیات، اور پس ساختیات کے نظریوں اور مباحث کی درآمد سے پیدا ہو چکی ہے۔ اگر ہم نے خود کو ان مباحث کی بھول ٹھیلوں میں یکسر کھو دیا اور تخلیق کی پرکھ کے لیے ذوقِ نظر کی اساسی حیثیت کو ثانوی قرار دے کر ذاتی اُتار کو زیادہ اہم جاننا غیر تخلیق اور اُس کے قاری کے بے حد نازک ہشتے کو (جسے ساختیات اُبھارے) لغوی سطح پر قبضے کرتے ہوئے تنقید کو آزاد طائرۂ خیال کی سطح تنقید میں کر دی تو اس سے اسی صورت حال کے پیدا ہونے کا خطرہ ہے جو مارکسی تنقید کے ابتدائی دور میں سامنے آئی تھی۔ میں نے اپنی کتاب تنقید اور جدید ادب و تنقید میں ایک جگہ لکھا ہے:

جب قاری یا ناقد تخلیق کے زور پر آتا ہے تو اسے محسوس ہوتا ہے کہ سب سے بڑی تخلیق نے اسے منکس کر دیا ہے۔ اس طور کہ اُس کی پوری ذات "غیر ذات" بن کر بھرتا ہے۔ ہر قاری بلکہ ہر زمانہ تخلیق کی قرأت میں اپنے آپ کو از سر نو تخلیق کرتا ہے۔

نہ ہر قاری کو تخلیق سے جمالیاتی خطا کی تحصیل کے لیے خود بھی تخلیق کار ہونا چاہیے۔ اگر وہ غیر تخلیق کار ہے تخلیقی عمل کے مراحل سے ناگفتا ہے اور ایک انتہائی حد تک ذوقِ نظر کی میزان پر تخلیق کو نہیں تول سکتا تو پھر وہ تخلیق کے پرتوں کو پیاز کے چھلکوں کی طرح اُتارنے کی ہزار کوشش کرے (جیسا کہ دلاں بارت نے لکھا ہے) "اس کا یہ عمل مشقت ہی قرار پائے گا، تخلیق کی "از سر نو تخلیق" متصور نہ ہوگا!

سوسیور کا نظام فکر

سوسیور کے فکری نظام کی رہتد اس بات سے ہوتی ہے کہ ”زبان“ نشانات کا ایک سسٹم ہے۔ مگر سوسا یہ ہے کہ نشانات کیا مراد ہے؟ ”صد“ نشانات تین طرح کے ہیں ایک قسم وہ ہے جسے Index کہا گیا ہے، مثلاً دھواں اس بات کا اندکس ہے کہ کہیں آگ جل رہی ہے، دوسری قسم con ہے جو مشابہت پر استوار ہے مثلاً کسی شخص کا پورٹریٹ جو اس کی اصل شکل کے مشابہ ہے، اور تیسری قسم وہ ہے جس میں دو اشیاء کا ربط یا ہم محض علامتی نوعیت کا ہوتا ہے، مثلاً طعام کے آخر میں ”میٹھا“ جو اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ طعام کا نظام ہو گیا ہے۔ سانی نشاں یعنی Linguistic Sign کا تعلق اس آخری قسم سے ہے جس میں ہیئت (Form) اور خیال یا Concept کا نقطہ اتصال وجود میں آتا ہے۔ ہیئت ”شے کے خیال“ کی طرف اشارہ کرتی ہے اور مال جس Signifier کہلاتی ہے جب کہ ”شے کا خیال“ یعنی Notion of Thing (جس طرف اشارہ کیا جاتا ہے) مدلول یعنی Signified کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر جب میں لفظ ”کرسی“ ”دا کرتا ہوں تو یہ اشارہ ہے اس خیال کی طرف جو کرسی کا ہے، لہذا لفظ ”کرسی“ (جو ایک آواز ہے) بصورت ”ڈاں“ اُبھرتا ہے جب کہ کرسی کا concept بطور ”مدلول“ سمجھنے آتا ہے۔ تاہم سانی شاں کے ”ڈاں“ اور ”مدلول“ میں تقسیم بعض حصہ جس کے لیے ہے وہ نہ اسے تقسیم کرنا ممکن نہیں۔ وجہ یہ کہ سانی نشاں کا اندکس کے یک درق کی طرح ہے جس کا ایک رخ ”زل“ اور دوسرا ”مدلول“ ہے۔ اگر آپ کاغذ کو قینچی سے کاٹ دیں تو بھی اس اور مدلول الگ الگ نہیں ہوں گے۔ دوسری طرف آپ ناص سے ٹیک کو تار کر دیں تو دوسرا خود ختم ہو جائے گا۔

سوسیور کا دوسرا نکتہ یہ ہے کہ سانی نشاں مطلقاً جواز یعنی arbitrary ہوتا ہے۔ وجہ یہ کہ کسی بھی

مدلول کے لیے کوئی مادل (آواز کا رپ) کام لے سکتا ہے۔ مثلاً "کُرسی" کے لیے "کُرسی"، "کُرسی" یا "کُرسی" کی آواز نکالی جائے جس کا اشارہ "کُرسی" کے خیال کی طرف ہر تو ایب ہر لفظ آتا ہی کا رآمد ہوگا جتنا کہ لفظ "کُرسی" اُشرا صرف یہ ہے کہ معاشرہ اُس لفظ کو قبول کر لے، لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ لسانی نشان، نظریہ کا قبیضہ نہیں، معاشرہ اسے۔ جماعتی عمل جنم دینا، نافذ کرنا ہے۔ لیکن جو نا تھن طر لکھتا ہے کہ لسانی نشی کو محض دال اہ مدلول کے بلا جواز رشتے تک محدود کرنا کافی نہیں کیوں کہ اس کے کچھ اور ابدا دہی ہیں۔ اُس کا خیال ہے کہ ہر زبان کے مدلول (ملکی فابریک) اپنی مخصوص ثقافتی معنی کی پیداوار ہونے کے باعث دوسری زبانوں کے مختلف ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ یک زبان ترجمہ دوسری زبان میں بہ آسانی نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً کسی زبان کا لفظ "کُرسی" اگر ایک خاص وضع کی چیز کی نشی رہی کرتا ہے تو ضروری نہیں کہ دوسری زبانوں میں کُرسی کے متبادل الفاظ بھی شے کی اسی وضع کو نشان زد کریں کیوں کہ وہاں جو شے ہوگی، وہ اپنی مخصوص ثقافتی فضا کی چھوٹ پڑنے سے اپنے اندر وضع کے کچھ ایسے بھی محفوظ رکھے ہوگی۔ گویا ہر زبان، لسانی نشان اپنے اپنے مدلول کی مخصوص وضع کو نشان زد کرتے ہیں، لہذا اُن کا اس طور ترجمہ کرنا کہ سارے shades of meaning گرفت میں آجائیں، قریب قریب ناممکن ہے۔ یہی حال دال (ملکی فابریک) کا ہے کیوں کہ یہ بھی وقت کے ساتھ ساتھ اپنے معنی تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر "راجا" کا لفظ ریاست کے سربراہ کے لیے مختص رہا ہے (اور آج بھی ہے) مگر وقت کے ساتھ ساتھ اسے "بائی" کے لیے بھی مستعمل کیا جانے لگا ہے۔ جو نا تھن طر لفظ came کا ذکر کیا ہے جو کبھی جائیداد کے معنی میں مستعمل تھا مگر اب نئے پتھنوں کے لیے رائج ہے۔ بات کا پل بپ ہے کہ لسانی نشان دال اور مدلول دونوں سطحوں پر پیدا جو ذیلی arbitrary ہوتے ہیں، لہذا انھیں لگ لگ کر کچھ نا ضروری نہیں، اُملاً یہ دونوں اس رشتے کے مرتبہ منت ہیں جو ان کے درمیان قائم ہو چکا ہے۔ جاں ستورک بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ "دال" وہ آواز ہے جو کسی کسی "مدلول" کو نشان زد کرتی ہے یا بطور تحریر یہ وہاں معنی نشی ہے جو کا غلظہ بنایا جاتا ہے۔ کوئی بھی "دال" اگر "مدلول" کی طرف اشارہ نہ کرے تو وہ بے معنی اور زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ دوسرے لفظوں میں سب "دال" کسی بھی زبان کے دنی پہلو (material aspect) کو پیش کرتے ہیں جب کہ

”مدلول“ زبان کے ذہنی پہلو (mental aspect) سے عبارت ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ مدلول کے بغیر دال محض ایک بے معنی آواز ہے جب کہ دال کے بغیر مدلول خود کو کوئی ہر کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ وہ پھول جو دیرانے میں کھلتا ہے ”لسانی نشان“ نہیں کیوں کہ اُسے لسانی نشان میں اُدا لئے واد کوئی موجود ہی نہیں۔ لیکن جب کسی پھول کو ثقافتی دائرے کے اندر رکھ دیں مثلاً جنائے کا حصہ بنادیں تو وہ غم کا نشان بن جائے گا ایسی صورت میں پھول دال (لسانی ناز) اور غم مدلول (معنی فایز) متصور ہوگا۔ گویا پھول کو یوں بطور نشان استعمال کیا جائے تو وہ مخاطب اور مخاطب کے درمیان ایک کوڑ سا بن جاتا ہے لہذا سوسیور کے مطابق زبان ایک ہیئت یا Form ہے موجود یا بذات یا Substance نہیں۔

سوسیور کی لسانیات جس تیسرے نکتے پر استوار ہے وہ زبان کی Langue اور Parole میں تقسیم ہے۔ لانگ سے سوسیور کی مراد زبان کا وہ نظام (System) ہے جو نظروں اور جھل رہتا ہے جب کہ پارول مراد کلام یا گفتار ہے جو زبان کے نظام پر قائم ہوتی ہے۔ ٹیئرس ہاکس کے بقول گفتار (پارول) آکس برگ کا وہ حصہ ہے جو پانی کی سطح کے اوپر موجود نظر آتا ہے جب کہ زبان (لانگ) وہ حصہ ہے جو زیر سطح ہونے کے باعث نظروں اور جھل رہتا ہے۔ واضح رہے کہ لانگ آکس برگ کے مخفی حصے کی طرح ٹھوس نہیں لہذا کسی ایسے آکس برگ کا تصور کرنا ہوگا جس کا ظاہر حصہ تو ٹھوس ہے مگر مخفی حصہ ایک ایسی غیر مادی ”شے“ یا نظام ہے جو اصلاً روایتوں، رشتوں اور اصولوں یعنی گرامر پر مشتمل ہے۔ جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو اس گرامر کے مطابق (جو نظر نہیں آتی) آئنا یا کجھلوں میں پردہ کر متقابل خیالات یا تصورات notions کو پیش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ سوسیور کہتا ہے کہ انسان کے لئے گفتگو کرنا ”فعلی عمل نہیں“ اس کے لیے فعلی عمل وہ صلاحیت ہے جس کے مطابق وہ اس نظام کو وجود میں لاتا ہے اور جس کے اندر لسانی نشانات متبادل خیالات یا تصورات کے مظہر بن جاتے ہیں۔ شاید اسی لیے نوام چامسکی نے یونیورسل گرامر کا ذکر کیا تھا جو اکتسابی نہیں وہی ہے یعنی ایک ایسی صلاحیت جو بچہ اپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ سوسیور نے زبان اور گفتار کے فرق کو شطرنج کے کھیل سے تشبیہ دی ہے اور کہا ہے کہ شطرنج کے قواعد اس کی ہر game سے ماوراء ہیں لیکن شطرنج کے کھیل کے دوران میں مختلف چابوں میں جو رشتے وجود میں آتے

ہیں، وہ نظر نہ آنے والے اُن قواعدی کے مطابق بھرتے ہیں۔ یہی حال رہاں گاہے جس میں گفتار کے جملہ پیرایے زبان کی اُس گرامر کی اساس پر استوار ہیں جو نظروں سے مچھل ہے۔ سوسچور کے نزدیک "زبان" لسانی صلاحیت (Linguistic Faculty) کا نام ہے جب کہ گفتار "اُس صلاحیت کی کارکردگی (Performance) کی صورت ہے (بالکل جیسے حکومت اپنی نظامی صلاحیت کا اظہار عظیمین کے ذریعے کرتی ہے)۔ زبان (الگ) سمجھ عام سائنس میں جس کے مطابق جملوں کی شکلیں ہوتی ہیں یہ ایسا سسٹم ہے جس کے اندر جملوں کی تشکیل کے قواعد کا علم بھی فطری ہوتا ہے۔ جب ہم زبان (الگ) کو گفتار (پارڈل) سے جدا کرتے ہیں تو دراصل اجتماعی سماجی رویے کو انفرادی رویوں سے الگ کرتے ہیں یعنی بنیادی عصر کو عاداتی عناصر سے تمیز کرنے ہیں۔

سوسچور کا چوتھا نکتہ یہ ہے کہ زبان جن رشتوں پر مشتمل ہے وہ بنیادی طور پر دو طرح کے ہیں ایک وہ رشتے جو انتخاب (selection) کی بنیاد پر استوار ہیں اور دوسرے وہ جو اتحاد اور اتصال سے عبارت ہیں۔ مقدمہ الکر کو نودی روابط یعنی Paradigmatic Relations کا نام ملا ہے اور مؤخر الکر کو اِنفی Syntagmatic Relations کا مقدمہ الکر رشتے عناصر کے تقابل سے کتابت کرتے ہیں جب کہ مؤخر الکر رشتے عناصر کو جوڑنے میں ظاہر ہوتے ہیں۔ مثلاً مجھے کوئی بات کہنی ہو تو میں زبان کے خزانے کے اندر چھلنگ لگاؤں گا اور وہاں پر موجود متبادل اور مترادف الفاظ اُس لفظ کا انتخاب کروں گا جو میری طلبت ملہوم کو صحیح طور پر بیان کر سکے۔ یہ انتخاب الفاظ کے فرق (difference) کی بنا پر ہوگا۔ پیشنے کی شے کے لیے کرسی، موٹھا، سپنی، سنوں، صوف، ایسے متعدد الفاظ زبان کے اندر موجود ہیں مگر میں لفظ "کرسی" کا انتخاب اس لیے کر رہا ہوں کہ صرف یہی لفظ لکڑی کی بنی ہوئی اُس شے کو صحیح طور سے نشان زد کر سکتا ہے جو میرے سامنے پڑی ہے۔ دوسری طرف جب میں انتخاب کروں لفظ یا الفاظ کو جیسے میں استعمال کروں گا (تاکہ مفہوم بیاں ہو جو میرے ذہن میں ہے) تو یہ عمل اتصال اور اتحاد کے قوانین کے تابع ہوگا اور قربت (contiguity) کے منظر قرار پائے گا۔ گویا مقدمہ الکر رشتے مزاجاً عودی ہیں اور مؤخر الکر اِنفی مقدمہ الکر رشتے Binary Opposites کی بنیاد پر قائم ہونے کے باعث اشیا کے "فرق" سے کتابت کرتے ہیں

طور پر زبان کا سامان نظام پر اجازت یعنی arbitrary ہے۔ غور کیجیے کہ زبان کے نظام کا ”یک زمانی“ ”زود پ“ جس کی تبلیغ سوسیور نے کی، اسی انداز نظر سے منسلک ہے جس کا ظہار نطشے فرائیڈ اور ہائیڈگر نے کیا ہے کہ وجود (Being) یا موجودگی (Presence) اصل حقیقت نہیں، اصل حقیقت تو وہ کھیل یا پیدا ہونا Becoming ہے جو اسد از قس کے منسوب ہونے کے باعث ہر دم بننے گزرتے رشتوں (relations) سے عبارت ہے جن سے ہمت کر اس کی کوئی حیثیت نہیں۔ دوسرے لفظوں میں قس کی تمام تر حرکات، اشارات (gestures)، قس سے الگ اپنا کوئی وجود نہیں رکھتے یہ بجائے خود قس ہیں۔ اسی طرح حقیقت کا ایک زمانی اظہار بجائے خود ”حقیقت“ ہے جس میں ذاتی نا پید ہے یہ خود ہی کھیل ہے اور خود ہی کھلاڑی! دیکھا جائے تو یہ ایک طرح کا صوفیانہ رویہ بھی تھا۔ سوسیور کی سیاحت بھی اصد (ایک زبان کے حوالے سے) زبان کے نشانات کو ہر دم بننے گزرتے رشتوں ہی سے عبارت گردانتی ہے تاہم جانتی ہے کہ نشانات کا یہ قس زبان یعنی Language کے اصولوں ہی کے تابع ہے۔ گو زبان اپنے نشانات پر مشتمل ہونے کے باعث بجائے خود قس کے عالم میں ہے بلکہ خود سنی قس ہے۔ زبان کے بائے میں سوسیور کے انتظامی نظریات نے بعد ازاں ساختیت پر جو اثرات ترسم کیے وہ سب کے علم میں ہیں۔ چنانچہ دلائل بارت کی اس بات کی تنہیم کہ تخلیق بیاز کے پرتوں کی طرح ہے اور ساختیاتی تنقید کا مقصد بہ جز اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ چٹکوں کو تارے چلی جائے۔ حتیٰ اُن کا قس رکھائے سوسیور کے نظام فکر کو سبھی بغیر کسی صورت ممکن نہیں۔

رواں بارت کا فکری نظام

کچھ زیادہ حوصلہ نہیں گزر کہ دائرہ مناظر عاشق ہرچٹوئی نے مجھے ایک سوال نامہ رسالہ کیا جس میں فرانس کے مشہور سامعیتاتی نقاد رواں بارت کی متعدد فکری جہت میں سے اکرپوین (Ecrivain) اور کریونٹ (Ecrivant) کے بارے میں بھی ایک سوال شامل تھا۔ جواب میں نے انھیں حیرت پر بخوئی "اس کا ایک انتخاب اس درجہ ذیل ہے۔"

رواں بارت نے لکھنے والوں کو دو حقائق میں تقسیم کیا ہے۔ ایک حقد اُن لکھنے والوں کا ہے جو ادب کو محض "ذریعہ" سمجھتے ہیں۔ وہ دراصل ادب کے ذریعے اپنا پیغام یا نظریہ دوسروں تک منتقل کرنے کے قصدی ہوتے ہیں۔ اُن کے نزدیک ادب تحقیق کی حیثیت اُس جہاں کُن سی ہے جس میں پالی بکرز ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچاؤ جاتا ہے۔ جب جہاں کُن میں پڑائی جاتی ہے تو اس میں سے پالی نکال لیا جاتا ہے۔ ایسے لوگوں کو اُس نے اکرپوین کا نام دیا ہے۔ ان کے مقابلے میں وہ لوگ ہیں جو ادب کو "ذریعہ" قرار نہیں دیتے اسے مقصود بالذات سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو اُس نے اکرپوین کہا ہے۔ وہ انھیں مصنف "کہہ کر بھی پکارتا ہے جب کہ اکرپوین کو محض "محور" کا نام دیتا ہے۔ محور اُپ زبان کے حوالہ جاتی پہلو (Referential Aspect) سے منسلک ہوتے ہیں جب کہ مصنفین زبان کے جوائیل پہلو سے وابستہ یہاں ادب کی "ادب برائے ادب" اور "ادب برائے زندگی" میں تقسیم بھی ایک طریق رواں بارت کی تقسیم کے مشابہ ہے۔ "ادب برائے زندگی" کے علم بردار اکثر بیشتر ادب کو غیر ادبی مت سمجھ کے بے ہمتانہ کرنے پر درپردہ جیتے ہیں (مثلاً کسی سماجی مذہبی یا نفسیاتی نظریے کی شعوری طور پر ترویج یا تنبیہ کے لیے) جب کہ "ادب برائے ادب" والے ادب کو مقصود بالذات گردانتے ہیں۔ نویت اور مڈوی کی بحث بھی اسی تقسیم کی روشنی میں واضح ہوتی ہے۔ اکرپوین (محور) نویت اور نمونہ میں تقسیم ہوا سمجھتے ہیں۔ اُن کے نزدیک دوسروں میں وہی رشتہ ہے جو لفافے (Envelope) اور اُس میں مضمون کے درمیان ہوتا ہے جب کہ اکرپوین کا موزونہ ہے کہ "لفافہ" اور "چیز" دو مختلف اشیاء نہیں ہیں بلکہ ایک ہی شے کے دو رخ ہیں۔ اگرچہ جہاں ادب پالی کی مثال کو سامنے رکھیں تو پھر اکرپوین کے نزدیک عام (جنگل) اور تنوار (پالی) کا رشتہ container اور contained کا ہے جب کہ اکرپوین کے مطابق نویت درمیان کا رشتہ وہ ہے جو ہدف کی سل اور پالی میں ہوتا ہے۔ پالی ہدف کی سل کے اندر جگہ نہیں ہوتا (جیسے لفافے کے اندر

رہے بند ہوتا ہے) برف کی بیل بجائے خود پانی ہے۔ لہذا اگر یون کے مطابق جھلسک کی اپنی مقشود بالذات حیثیت ہے جو جمالیاتی خطہ جس کی کسی مدت تک مہیا کرنے پر قادر ہے۔ رلاں بارت اسے سماں کے چاک میں سے نکلے بدن کی جھلک پانے کا نام دیا ہے اور اس سے حاصل ہونے والی مدت کو Jouisance کہہ کر پکارا ہے۔

واضح رہے کہ بارت نے اگریہیں اور اگریونٹ کے اس فرق کو اپنے مضمون *Ecrivains et Ecrivains* میں پیش کیا تھا۔ بعد ازاں یہ مضمون اس کی تصنیف *Critical Essays* میں شامل ہوا۔ بارت کی بعد کی تحریروں میں 'کنڈ' کا جوڑا بظاہر غائب ہو گیا مگر حقیقت یہ ہے کہ اس کے فکری نظام میں شکلیں بدن بہ بہرہ بار ابھرتا رہا۔ دراصل بارت ایک نہایت غلاق شخصیت تھا۔ جب وہ کسی مسئلے پر اپنا نقطہ نظر پیش کر رہا تھا اور اس سلسلے میں اصطلاحات وضع کر رہا تو پھر کچھ ہی عرصے کے بعد مسئلے کے کسی اور پہلو کو ابھار دیتا جس کے لیے وہ نئی اصطلاحات رائج کرنے کی کوشش کرتا۔ اسی لیے جو باتیں کھلنے لگتی تھیں ان *Barthes* میں لکھا ہے:

Barthes is a seminal thinker but he tries to uproot his seedlings as they sprout. When his projects flourish, they do so without him or despite him -- (p. 12)

اس اقتباس سے یہ سنگین گزریے کہ رلاں بارت کا ہے ایک نظریے کو قبول کرنا کا ہے دوسرے کو حریف جاننا لیتا تھا مگر بغور مطالعہ کریں تو سطح پر دکھائی دینے والے اضطرابی رویے کے عقب میں وہ ایک مضبوط اور مربوط سوچ کا مالک نظر آتا ہے۔ ایک ایسی سوچ جو پھول کی طرح بدلتی بکھلتی چلتی رہتی ہے۔

اس سلسلے میں بتاؤ ۱۹۶۰ء سے شروع ہوئی ہے جب بارت نے اگریون اور اگریونٹ کے فرق کو واضح کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اس نے بات لکھا رہی حوالے سے کی تھی اور دو قسم کے لکھاریوں کی نشان زد کیا تھا۔ یہ بارت کا ابتدائی زمانہ تھا جب وہ مصنف (Author) کے وجود کا قائل تھا۔ مگر ۱۹۷۷ء تک پہنچتے پہنچتے جب اس نے کسی تو مصنف کے بارے میں اس کے تصورات تبدیل ہو چکے تھے۔ موجودیت وہ شروع ہی متاثر تھا اور *Existence Precedes Essence* کے مقولے کا گریہ تھا۔ اصلیت (Essentialism) کا مرکزی نکتہ یہ تھا کہ ہر شخص کے، عداقی میں جوہر موجود ہوتا ہے جو تبدیل نہیں ہوتا۔ دوسری طرف موجودیت (Existentialism) اس بات کی دانتی کہ فرد تبدیلی سے ہم کنار ہونے کے سلسلے میں قطعاً آزاد ہے یعنی وہ فیصلہ کرنے کے عمل میں مختار ہے اور ماضی کے جبر کی زد پر بالکل نہیں۔ بارت ابتدا سے ترے سے بھی

زیادہ اصیت کے نظریے کا مخالف تھا اور فرد کو وحدت کے بجائے کثرت کا نمائندہ قرار دیتا تھا اس کے باوجود یوں لگتا ہے جیسے وہ اگلی لکھاری کے وجود کا بہرحال قائل تھا مگر ۱۹۷۷ء تک پہنچتے پہنچتے وہ 'مصنف کی کارکردگی کو کیا اس کے وجود تک کا منکر ہو چکا تھا۔ S/Z لکھنے سے پہلے اس نے ۱۹۶۸ء میں لکھا تھا:

'میں اس بات کا علم ہے کہ لکھنے والی الہیاتی معنی (Author God کے پیغام) سے عبارت نہیں ہوتی'

وہ ایک ایسی ۲D Space ہے جس میں بہت سی تحریریں ایک دوسرے ٹکرتی اور باہم آمیز ہوتی ہیں:

جس کا مطلب یہ تھا کہ اب مصنفین کے بجائے اس کی تحریریں کے مطالعے کی سائنس کر رہا تھا اس موقف پر کچھ اثرات "نئی تنقید" کے بھی نظر آتے ہیں جس نے "تصنیف بغیر مصنف" کا نعرہ دیا تھا مگر زیادہ اثرات ساختیات ہی کے ہیں جس نے "مرکز گریز ساخت" کا تصور پیش کیا تھا۔ یہ فحشیت کا یہ تصور نطشے اور ہائیڈر کے حوالے سے ساخت کے قدیم "مرکز آتش نظریے" کی نئی سی نوعبارت تھی (جس کا ذکر بہت ہو چکا ہے) مگر میری رائے میں اس پر کوئی اطمینانیت کا وہ نظریہ بھی اثر انداز ہو تھا جو ساخت کو "رشتوں کا جال" (Web of Relations) سمجھتا ہے۔ نطشے نے اس ضمن میں "خدا کی موت" کا اعلان کر دیا تھا جو امتدادِ توہم و اصدائی کو مسخر کرنے کی کاوش تھی۔ اس سلسلے میں جب ردوں بابت مصنف کو Author God کا لقب عطا کر کے اس کی موت کا باعث بنے اعداں کیا تو گویا اس نے نطشے ہی کے قس کو ڈھرایا۔ بہرحال اس نے اب لکھاری کے حوالے سے آکریوین اور آکریونٹ کے فرق کو موضوع بنانے کے بجائے تحریر کو Readerly (Lisible) اور Writerly (Escriptible) میں تقسیم کر کے پیش کر دیا۔ گویا وہی بات جو پہلے لکھاری کے حوالے سے کہی گئی تھی اب نکھت کے حوالے سے کہہ دی گئی۔

ردوں بابت نکھت کی دو قسم کو اپنی کتاب S/Z میں موضوع بنایا ہے ایک کو اس نے Readerly اور دوسری کو Writerly کا نام دیا ہے۔ مقدمہ ذکر وہ تحریر ہے جسے قاری (قول تا آخر) ایک سانس میں اس پیادے شخص کی طرح پڑھ جاتا ہے جو مشروب کا گلاس بن غٹ پی جانے کا مظاہرہ کرتا ہے۔ ایسی تحریر قاری کو صرف یعنی Consumer میں تبدیل کر دیتی ہے اس کے برعکس مؤخر الذکر تحریر قاری کو ایک تخلیق کار میں بدل دیتی ہے۔ وہ مشروب کا گلاس غٹ پی نہیں جاتا، مرے مرے

سے 'رک رک کر اسے چمکتا' پلٹسکی بیتا 'اس کی خوش بو ڈالتے' اس کی ٹنڈنگ یا گرمی اس کے رنگ و روپ کے حلقہ اندوز ہوتا ہے گو یا مشروب کے جسم پہلوں اور اوصاف سے تجربے کی سطح پر متعارف ہوتا ہے اور نویں مشروب کو ایک "چیز" دیگر میں بس دیتا ہے 'اس تحریر کے حوالے سے ہم کہیں گے کہ قاری اسے از سر نو لکھتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ایک پڑوسی سر کی حیثیت سے بھرتا ہے۔ گو یا Readerly تحریر وہ ہے جو کسی خاص منزل کی طرف سفر کرتی ہے اور قاری ایک بحر زدہ فرد کی طرح 'اس کے پتے سے بندھا چلا جاتا ہے جب کہ Writerly تحریر میں قاری کو قدم قدم پر منزل کا گماں ہوتا ہے۔ بقول سٹورک 'Readerly' تحریر میں قاری کا سفر افقی یعنی Horizontal، اور Writerly تحریر میں 'عمودی یعنی Vertical نظر آتا ہے۔

ریچسپ بتا رہے ہیں کہ ۱۹۶۰ء میں جب راماں ہارٹ لکھاری کو حوالہ دیا تھا تو اس طرح کے لکھاریوں کا ذکر کیا تھا ایک اکیرونٹ جو کم تر درجے کا لکھاری تھا دوسرا اکیرونٹ جو اعلیٰ درجے کا لکھاک تھا مگر اس کے بعد ۱۹۷۰ء میں جب وہ لکھاری کے وجود کو مسترد کر چکا تھا تو اس نے لکھت کی بھی دو اقسام کی نشان دہی کی ایک عام سی تحریر یعنی Readerly دوسری خاص تحریر یعنی Writerly۔ غور کیجیے کہ آدھی تھی جو اس نے ۱۹۶۰ء میں لکھاری کے حوالے سے کی تھی مگر جسے وہ ۱۹۷۰ء میں لکھت کے حوالے سے کر رہا تھا۔ اگر سوال کیا جاتا کہ "Readerly" اور "Writerly" کا فرق کیا، صلہ کے عقب میں موجود Ecrivain لکھارے Ecrivain لکھاری کا نام تک نہ لیا جائے مگر اس سے کچھ پہچانا ہے تو صرف لکھت کے حوالے سے پوچھا جائے،

تحریر کے ان دو نمونوں میں Writerly کو رولز ہارٹ کے Text کا نام دیا ہے۔ سواں یہ ہے اگر Text کا استیلازی وصف نہ تو اس کا حتیٰ ہے اور نہ ہی اس کے معنی کا مفروضہ صحت (جیسا کہ ہارٹ کا مرتبہ ہے) تو پھر Text کو کیسے "پڑھا" جائے۔ ہارٹ کہتا ہے کہ Text ایک ایسی سائنس یا سٹرکچر ہے جس میں ہمہ وقت تغیرات آ رہے ہوتے ہیں مگر یہ تغیرات ان Codes یا Conventions کے تابع ہوتے ہیں جن کے سٹرکچر عبارت ہے۔ ہارٹ نے اس سلسلے میں Codes پر بھرپور بحث کی ہے جس کا وہ غیر ضروری ہے فقط، تا کہوں گی کہ اس Text کو مقصود بالذات قرار دیتے ہیں 'اس کی تخلیق مصنف کی کارکردگی کو سمجھا کر دیا ہے۔

اس کے بجائے اس نے تمام تر اہمیت لکھت کو دیتے ہوئے "لکھت لکھتی ہے لکھ رہی نہیں" کا رٹاں کیا ہے گویا یہ کہہ رہا ہے کہ لکھت کی اپنی ایک بوطیقہ اپنا ایک سسٹم یا نظام ہے جس میں معنی کوئی حصہ نہیں لیتا۔ لہٰذا لکھت کے جیسے بارت کا یہ نظریہ براہ راست سو سیور کے اس نظریے سے ماخوذ ہے جو پارول (گفتار) کی ساری بوطیقوں اور تغیر کے عقب یا بطن میں زبان (Langue) کے نظام کی نشان دہی کرتا ہے۔ بارت نے بھی لکھت کے پس پشت Codes کا ذکر کیا ہے۔ یعنی ایک ایسی شے جہاں Space کا ذکر جو Codes کے تحت ہوتی ہے۔ یہ شے ذرا Space اصل ایک ساخت یعنی Structure ہے جو یونگ کے آرکی ٹائپ کی طرح اندر خالی ہے تاہم اس میں Codes اور Conventions یقیناً عہدت ہے جو دائمی ہیں۔ بارت کہنا یہ چاہتا ہے کہ تحریر کی ساخت ہے جو پیاز کے مشابہ ہونے کے باعث پر توں کا ایک سلسلہ ہے لیکن جس کے اندر کوئی پیغام یا معنی محفوظ نہیں۔ اس نے اسے ایک ایک لٹھ (envelope) بھی قرار دیا ہے جس کے اندر خط موجود ہی نہیں۔ اس حوالے سے اس نے جاپانی ثقافت کا بھی ذکر کیا ہے جو اس کے بقول تمام تر اہمیت دھننے ہی کو دیتی ہے نہ کہ لٹھانے میں بندہ کی چیر کو!

میں Text کی بحث کو طوں دینا نہیں چاہتا، فقط اس نکتے کو بھانسنے کا تمہنی ہوں کہ بارت نے جہاں لکھ رہیوں کو Ecrivain اور Ecrivain میں تقسیم کیا ہے وہاں Text کی بھی دو قسم کا ذکر کیا ہے یعنی Writery اور Readerly کا۔ ان میں Ecrivain اور Writery کو ایک خانے میں اور Ecrivain اور Readerly کو دوسرے خانے میں رکھنا چاہیے کیوں کہ لکھ رہی کے حوالے سے جو اوصاف Ecrivain کے ہیں لکھت کے حوالے سے وہی Writery کے ہیں (دونوں کو بارت افضل اور معتبر مانتا ہے)۔ اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بارت کا اصل موقف تبدیل نہیں ہو، فقط اس کا stress تبدیل ہوا ہے۔ کیوں تبدیل ہوا ہے یعنی لکھ رہی کو اس نے کیوں مسترد کیا ہے۔ اس بات کی وضاحت میں اوپر کر چکا ہوں۔

اب آئیے قاری کی طرف! جس طرح رولوں بارت نے لکھ رہی اور لکھت کو دو میں تقسیم کیا ہے، اسی طرح قاری کو بھی دو میں بانٹ دیا ہے (دیکھیے ہارٹ جیٹ، جانے کا کس قدر شائق ہے)۔ اس سلسلے میں ایک تو اس نے اس

قاری کو نشان زد کیا ہے جو Text عام سی لذت کشید کرتا ہے (لذت کے لیے بارت نے Pleasure کا لفظ استعمال کیا ہے)۔
 اور دوسرا اس قاری کو جو Text غایت، انحصار حاصل کرتا ہے (اس کے لیے اس نے jouissance کا ہے)۔
 دراصل بارت لکھتے کہ جسم متصور کر کے اسے لطف اندوز ہونے کے عمل کو جنسی محبت کے دائرے میں
 سمیٹ لیا تھا۔ اس کے مطابق قاری کی حیثیت اس Lover کی سی تھی جو مجبوظہ (تحریر) کے جسمانی حسن کا
 دار کشیدہ ہوتا ہے اور مجبوظہ کی براد اس کی نگہگو کی چاشنی رنگ روپ کی چاندنی اس کی خوش بو لباس
 بدن کے گداز اس کے پیکر کی خشکی یا گرمی۔ ان سب لذت کشید کرتا ہے۔ تاہم بارت لذت کشید کرنے کے عمل
 کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے اور یہاں کہتے ہیں 'لذت کو ش قاری (Pleasure-Seeker) اور
 آفت کو ش قاری (Ecstasy-Seeker) کے مابین امتیاز کو بھی آئینہ کر دیا ہے۔ بارت کے اپنے الفاظ میں:

On the one hand I need a general pleasure ... and on the other
 hand I need a particular pleasure, a simple part of the pleasure as a
 whole. whenever need to distinguish euphonia fulfillment,
 comfort from shock, disruption, even loss which are proper to
 ecstasy.

بظاہر دونوں بارت نے سارا زور عمومی لذت کے حصوں پر دیا ہے۔ موقوف اس کا یہ ہے کہ جس طرح بدن
 متصور ہا لذت ہے اور کسی نظریے، روش یا حتی کا حامل ہونے کے باعث دل کش ہے اسی طرح تحریر بھی اپنا
 مادی وجود کھتی ہے اور اپنے مادی اوصاف ہی کی بنا پر قابل توجہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح مجبوظہ
 کا پورا وجود اس کے بدن سے سس ہونے والی اشیاء مثلاً رومال یا انگوشی یا لباس نیر اس کے جسم کے بعض حصے
 مثلاً آنکھیں اور عارضہ ہا ہا وغیرہ لذت بہم پہنچاتے ہیں اسی طرح تحریر بھی اپنی خوب صورت لفظی ترکیب
 شبیہوں، استعاروں، تشبیہیں، تصرف اور محاورے وغیرہ کے ذریعے قاری کو لذت بخشتی ہے۔ اس سلسلے میں
 بارت کے چار مراحل یعنی Paranoid, Hysteric, Fetishist اور Obsessional کا ذکر کیا ہے جن کے
 متوازی تحریر سے لطف اندوز ہونے والا قاری بھی ایسے ہی چار مراحل سے گزرتا ہے۔ مگر بارت کہتا ہے کہ
 تحریر سے لطف اندوز ہونے کا یہ عمل ایک عمومی وظیفہ ہے، ہذا بعض اوقات تحریر کو پڑھتے ہوئے قاری عمومی
 لذت حاصل کرنے کے عمل کو ملوث بھی کر دیتا ہے۔ کہہ لیجئے کہ خود تحریر جب Writerly نوع کی ہو تو
 قاری کے ہاں ایک متوازی منفی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس میں وہ لذت کے حصوں کو مستوی کرتے ہوئے

حالیہ Gaps چاک اور درزیں پیدا کرتا ہے جو یک طرح کی محرومی کی مظہر ہوتی ہیں ان Gaps اور دروں کے نمودار ہونے سے قاری کو جو لذت ملتی ہے وہ عام قسم کی لذت سے مختلف ہوتی ہے۔ اس ضمن میں بارت نے لکھا ہے کہ برہنہ بدن، اس عایتِ انبساط (Ecstasy) کو پیدا نہیں کر سکتا جو لباس کے چاک میں سے ہوتے ہوئے بدن سے حاصل ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے بارت نے قاری کو بھی دو میں تقسیم کر دیا ہے، یعنی وہ قاری جو عمومی لذت کشید کرتا ہے اور وہ قاری جو عایتِ انبساط حاصل کرتا ہے۔

یعنی اب اس بحث پر ایک عمومی نظر ڈالیں آپ محسوس کریں گے کہ رداں بارت کا فکری نظام ایک تثلیث پر استوار ہے جو ”لکھاری“ لکھتے اور قاری“ سے مرتب ہوتی ہے۔ بارت نے سب سے پہلے لکھاری کا ذکر کرتے ہوئے Ecrivain اور Ecrivain کی نشان دہی کی ہے اور کہا ہے کہ مقدم لفظ کم تر اور مؤخر لفظ کربر تر ہے۔ اس کے بعد اس نے لکھتے کا ذکر کرتے ہوئے اسے Readerly اور Writerly میں تقسیم کیا ہے اور یہ مؤقف حق رکھتا ہے کہ مقدم لفظ عام مگر مؤخر مد کر خاص ہے۔ آخر میں اس نے قرأت پر توجہ مرکوز کرتے ہوئے قاری کو بذاتِ کوش اور آسند کوش میں تقسیم کر دیا ہے اور یہ تاثر دیا ہے کہ قرأت کے دوران میں آسند اور عایتِ انبساط کے جو محاذ آتے ہیں وہی قرأت کا ثمر شیریں ہیں۔ چنانچہ اس کا نظام فکر اس دو خاوں میں بنا ہوا نظر آتا ہے۔

1) Praise, Readerly, Forwant (2) jouissance, Writerly Ecrivain

حقیقت یہ ہے کہ ابتدائی رداں بارت کے ہاں ایک بے حد توانا اور درخیز خیال موجود تھا جو آخر تک اس کا ہم سفر رہا۔ اپنے سفر کے دوران میں بارت ہر منزل پر چند لمحوں کے لیے رکا اور منزل کو اپنے ”خیال“ کے جھروکے میں دیکھنے کے بعد اگلی منزل کی طرف چل پڑا۔ لکھاری لکھتے اور قاری کی سفر کی تین منازل تھیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ بارت نے اپنے اس سفر کو یک Text تصور کرتے ہوئے اس طرف کشید کرنے کی جو کوشش کی وہ disentangle کرنے پر منتج ہوئی نہ کہ decipher کہنے پر چونکہ بارت معنی یا مخبر کو مانتا ہی نہیں تھا اس لیے اسے کچھ decipher نہیں کرنا تھا بلکہ اسے تو صرف disentangle کرنا تھا چاہے وہ اس disentangle کا مفہوم ہرہ پیار کے پرت آنا سے ہی کرنا یا جڑ لب کو اڈھڑنے میں بارت کہتا ہے

کے اصل لطف کھولنے میں بے نقاب کرنے میں ہے۔۔۔ اس لیے نہیں کہ آیا کہنے پر اندر سے کوئی شے برآمد ہوگی (کیونکہ شے تو موجود ہی ہیں)۔ مثلاً جڑا بکے مچھلے میں جب دھماکے کو گڑھوں اور پرتوں سے آہستہ آہستہ بچتا ملے گی تو آخر میں دھماکے کے بیواہتی کچھ نہیں بچے گا۔ ہارت کے نزدیک دھماکا ہی اصل مشرکچر ہے اور دھماکے کا مختلف موہنیں اختیار کرتے چلے جانا ان Codes کے تابع ہے جس سے دھماکا مرثب ہوا ہے۔ عارضی، شاعر، رقاص، موسیقار، لکھاری، قاری، اس جڑب (لکھت) کو ادا کرنے کی کوشش میں لطف، ٹھٹھاتے ہیں۔ اگر وہ یہ کہیں کہ ادا کرنے کے اس عمل سے انھیں بڑا اثر کسی معنی یا جہر تک رسائی حاصل ہوگی تو یہ ان کا حیل خام ہے۔ ہمارے ہاں دھماکے میں یہ مثل مشہور ہے کہ کھنڈو (کپڑے کے ٹینڈ) کو کھولیں تو اس میں سے لیریں (یعنی کپڑے کی کتریں) ہی برآمد ہوں گی یعنی کچھ بھی برآمد نہیں ہوگا اس مثل کا اطلاق رواں ہارت کے مرکزی خیال پر بہ خوبی ہو سکتا ہے۔ اپنی کتاب *Image Music Text* میں ہارت لکھتا ہے:

« In the multiplicity of writing, everything is to be disentangled, nothing deciphered, the structure can be followed, run (like the thread of a stocking) at every point and at every level but there is nothing beneath, the space of writing is to be ranged over, not pierced; writing ceaselessly posits meaning, ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning. In precisely that way literature, by refusing, to assign a secret, an ultimate meaning, to the text (to the World as TEXT) liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is in the end, to refuse God. (p.147).

• دیکھیے کہ رواں ہارت کی اس تحریر میں غلطی کی آوارکتی صاف نہ کی ہے رہی ہے، ہارت جب کہتا ہے کہ Text میں کوئی معنی نہیں ہوتا تو وہ دوسرے نظموں میں یہ کہتا ہے کہ کائنات کے Text میں بھی کوئی حقیقت عظمیٰ ہے ظہری موجود نہیں۔ اس معاملے میں غلطی تو خیر اس کا جہاں بعد ہے ہی میرا خیال ہے کہ اس نے اس معاملے میں دو اہم طبعیات بھی کچھ روشنی حاصل کی ہے۔ کوئٹہ طبعیات کے مطابق "حقیقت" بہ یک وقت Wave بھی ہے اور پارٹیکل بھی۔ تاہم جب ہم اس کا "ڈورڈپ" دیکھتے ہیں تو اس کا "پارٹیکل ڈپ" "نظروں" ادھل ہو جاتا ہے اور جب "پارٹیکل ڈپ" دیکھتے ہیں تو "ڈورڈپ" غائب ہو جاتا ہے

جب دونوں کو بیک وقت دیکھے کی کوشش کرتے ہیں تو دونوں دھندلا جاتے ہیں۔ مگر کیا اس اجتماعی رُپ کے نظریہ آئے سے اجتماعی رُپ کی نفی ہو جاتی ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ حقیقت عظمیٰ کے ہزاروں نام لاکھوں اوصاف کروڑوں سُزمتیں اور اربوں پیکر ہیں اور اسے disentangle کرنے کی کوئی بھی کوشش کامیاب نہیں ہو سکتی۔ وجہ یہ کہ "محدودہ لازوال" کی پوری معرفت حاصل ہی نہیں ہو سکتی۔ البتہ حضور کی امکان ہو سکتا ہے اور حضور کی "عنائت و انبساط" (Ecstasy) مہیا کرتی ہے جسے بارت نے jouissance کا نام دیا تھا مگر اُس کا یہ کہنا کہ کائنات کے Text میں کوئی معنی نہیں اس لیے محفلِ نظربے کہ کائنات یا زمین جس کے بہت اُتار تے ہوئے کپ اُس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جس کے آگے کوئی اور بہت نہیں۔ کائنات کے بہت تو مانتا ہی ہیں اور جب سائے کے سائے اُتارے نہیں جکتے تو پھر کوئی بھی رندوں مارت پورے وثوق سے کیوں کرتا اعلان کر سکتا ہے کہ پرانوں کے صحیفے معنی موحود نہیں اصل بات یہ ہے کہ جب بھی کسی مغربی مفکر کو حقیقتِ عظمیٰ کے ساتھ ٹپ کو غیب کرنے کی توفیق ہوئی ہے اس نے حقیقتِ عظمیٰ ہی کی نفی کر دی ہے اور اس بات کو فراموش کر دیا ہے کہ غبور کرنے کے بعد جو "نی حقیقت" اس پر شکف ہوئی ہے وہ بھی تو حقیقتِ عظمیٰ ہی کا ایک رُپ ہے۔

مغربی تیسویں صدی کے اختتام تک ایک ایسا سرچرچا رائج اور مقبول تھا جو آئن سٹائن کے ٹپ بہ ہونے کے باعث Centre-Oriented تھا اور جس میں ایک محور یا ایک معنی کا دھماک ہوتا تھا۔ مگر بیسویں صدی کے ظُلم ہونے ہی مرنے کی جگہ ٹرن گئے لیکن ایک Pattern-Oriented سرچرچا ابھرا جس کی ایک معنی یا ایک کُرنے کا راعی نہیں تھا اور پورے سرچرچے کے ہر نقطے کو مرنے کی صورت میں دیکھتا تھا (کوئی اتم طبعیت کا سرچرچہ نظریہ اسی بات کو پیش کرتا ہے) مشرق کے متعدد صوفیہ مسالک میں یہ نظریہ پہلے ہی پیش کیا جا چکا ہے بہتادامطب واول کے کوئی نفی یا دریافت نہیں کی۔ مشرق والے تو ہمہ اوست اور ہمہ از اوست کے نظریوں میں بھی حقیقتِ عظمیٰ ہی کے وجود کا اعتراف کرتے آئے ہیں مختصر اعرض کرنے کی جرات کرنا نہیں کہ دلاس بارت کے ہاں کریون "Jouissance et l'Écriture" کے زائے قابلِ قبل ہیں اور لکھت یا کائنات کے سرچرچہ قرار دینے کا راویہ بھی غلط نہیں مگر اس سے معنی یا غور یا حقیقتِ عظمیٰ کی نفی کا کوئی پہلو پیدا کرنا قطعاً قابلِ قبول نہیں۔



ساخت شکنی

پس ساختیات کے مباحث میں سب سے زیادہ گفتگو دریدا کے پیش کردہ ڈی کنسٹرکشن کے نظریے پر ہوئی ہے جس کا مفہوم ساخت کے مرکز یعنی centre کا انہدام ہے۔ اردو میں غلط ڈی کنسٹرکشن کے لیے ’توں اول‘ ’تو تعمیریت‘ کی ترکیب رائج ہوئی تھی مگر اس سے ڈی کنسٹرکشن کا اصل مفہوم واضح نہیں ہوتا تھا۔ جب نظام صدیقی نے اس ترجمے کی تائید و تحقیر کی طرف اشارہ کیا تو ’تو تعمیریت‘ کے بجائے ’تو تشکیل‘ کی ترکیب قبول کر لی گئی۔ میں نے کئی برس پہلے جب ’’تحقید اور جدید اردو تنقید‘‘ کے نام سے کتاب لکھی تو اس کے لیے ’’ساخت شکنی‘‘ کی ترکیب استعمال کی تھی۔ تاہاں میں اسی ترجمے کی موڈونیت کا قائل ہوں۔ میرا خیال ہے کہ ساری بلاغی ڈی کنسٹرکشن میں موجود لفظ کنسٹرکشن پیدا ہوئی ہے۔ کنسٹرکشن کا لغوی مفہوم تعمیر یا تشکیل ہے جب لغت ای میں اس لفظ کا معنی ستر کچر یا ساخت بھی موجود ہے ترجمہ کرنے والوں نے جس کی طرف توجہ نہیں کی۔ چلے ڈی کنسٹرکشن کے نظریے میں ساری بات ’’ساخت‘‘ کے حوالے سے کہی گئی ہے نہ کہ تعمیر یا تشکیل کے حوالے سے لہذا میری رائے میں اسیر وادو ساخت کا ہونا نہ کہ تعمیر یا تشکیل کا آپ چاہیں تو ’تو ساخت‘ کی ترکیب بھی قبول کر سکتے ہیں مگر غلط ’’تو‘‘ میں ایک طرح کا نا صلا مضرب جیسے کسی چیز سے لا تعلق ہونے کی کوشش کی جا رہی ہو جبکہ ڈی کنسٹرکشن میں تقاد و سبغنا زیادہ فعال کردار ادا کرتا ہے وہ دراصل ساخت کو نہیں ساخت کے اس مزاج تصور کو جو logocentrism پر استوار ہے منہدم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ لہذا ڈی کنسٹرکشن کے لیے ساخت شکنی کی ترکیب ہی موڈوں ہے۔

مگر کسی لفظ یا ترکیب کے ترجمے کو قبول یا رد کرنا محض پسند ناپسند کا معاملہ نہیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ پہلے اس نظریے، تصور یا مفہوم کے مضمرات کا حقد آگاہ ہوا جائے جس کے لیے کوئی لفظ یا ترکیب

استعمال ہوتی ہے، تاکہ ترجمہ کرتے ہوئے اصل کی ژدج کو اپنی زبان میں منتقل کیا جاسکے۔ میں اگلے چند صفحات میں کوشش کروں گا کہ ڈی کنسٹرکشن کے سیاق و سباق کو پیش کروں، تاکہ اس کے مصوروں اور ترجمہ کے سلسلے میں کچھ ڈیٹین ہموار ہو سکے۔

بیسویں صدی سے قبل مغرب میں ایک ایسی ساخت کا تصور رائج تھا جو logocentrism پر ستوار اور نظام شمسی کے مشابہ تھی۔ قدیم مذاہب نے کر نیون کی طبعیات کی اسی ساخت کو قبول کیا گیا تھا جس میں مرکزِ ساخت کے اندر تھے، یعنی ساخت باہر تھی، مرکز کی حیثیت موجودگی (presence) منظم لفظ (بصورتِ جہم) یا ماہوئی مایول کی تھی اور ساخت اور اس کے مرکز کا رشتہ وہی تھا جو خالق اور مخلوق میں ہوتا ہے۔ گویا ایک طرح کا ڈوئی کا تصور رائج تھا۔ ویسپ بتایا ہے کہ شرقِ مغرب دونوں خطوں میں ڈوئی کا تصور حقیقت کو جاننے کے لیے ایک حربے کے طور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ شرق میں یں اور یانگ اہر مز اور اہرمن یژش اور پر کرتی اور مغرب میں Being اور Becoming نیز Logos اور Eros اور Essence اور Existence ایسے ڈوئی کے مظاہر طویل بخشیں ہوتی رہی ہیں۔ مغرب میں کارٹیزی (Cartesian) فلسفہ اس ڈوئی کی نمایاں ترین مثال تھا جس میں subject (ہمارے ہاں سبجیکٹ کا چھ موضوع کیا گیا ہے جو فلسفہٴ مباحث کے حوالے سے اسوزس ہے) اور Cogito یا ناظر اور Object پر طور منظور موجود تھا۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی بہت سائنسی و علمی شعبوں میں ایسی پیش رفت ہوئی کہ مرکز کا رائج تصور قابلِ قبول نہ رہا۔ اس نئی فکری جہت کو فلسفے کی زبان میں Decentring کے لفظ سے موسوم کیا گیا مگر یہ لفظ اُن معنوں میں مستعمل نہ ہو جن میں اسے بعد ازاں ساخت یعنی کے مبعین نے استعمال کیا۔ بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی نظر آتی ہے مگر اس ساری صورتِ حال کا بہ غور جائزہ لینے کے بعد میں اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اس زمانے میں مرکزیت کے جس تصور کو متے زور و شور سے پیش کیا گیا اس سے مرکز کا بظلال لازم نہیں آیا تھا اس کی توضیح ہوتی تھی یعنی جیسے وحدت الوجودی مسلک نے مذاہب کے Logocentrism مسلک میں یوں ترویج کی تھی کہ حقیقت کی خالق اور مخلوق میں تقسیم کے تصور کا قلبِ مابیت ہو گئی تھی (داخل ہے کہ وحدت الوجودی مسلک میں فکرے کو دجلے کی مثال پیش کرنے کے اسی بات کا انکشاف کیا گیا تھا

کہ پانی بہنے کے حوالے سے ہر دونوں کی تفریق بے بنیاد ہے۔)۔ اسی طرح بیسویں صدی میں Decentring کا جو تصور پیش کیا گیا، اس نے سسٹم کو ڈی اصل، اُصول کے حوالے سے مرکز کو سائنس کے اندر یا باہر ایک الگ اکائی کے طور پر متصور کرنے کے بجائے سائنس پر محیط قرار دیا۔ فیوض و حدث ان خودی مسلک کی طرف واضح پیش قدمی وجود میں آئی۔

اس سلسلے میں سب سے پہلے فزکس میں ہونے والی پیش رفت کا ذکر کروں گا۔ آئن سٹائن سے پہلے مکاں اور مابین دو مختلف اکائیاں تھیں جو دوئی کی سہ اس پر استوار تھیں۔ آئن سٹائن اس دوئی کو غلط قرار دیتے ہوئے Space-Time Continuum کا نظریہ پیش کر دیا۔ دوسری طرف کوانٹم طبیعیات، جب دتے (Atom) کے اندر جھانکا تو اسے معلوم ہوا کہ کائنات کی بنیاد پر (Building Block) کوئی ٹھوس وجود نہیں رکھتی یہ روشنی کی ایک گروہ ہے۔ دراصل ذرے کے مرکزے میں موجود Hadrons کے اندر اترنے پر یہ انکشاف ہوا کہ وہ Quarks پر مشتمل ہیں جو ٹھوس وجود نہیں رکھتے یعنی کائنات کسی ٹھوس بنیاد پر نہیں، روشنی کے ایک "پیشین" پر استوار ہے جو مرکزیت کا حامل ہے۔ گویا "مرکز" کی جگہ پیشین کو مل گئی۔

سوشیالوجی میں اہم ترین آواز درہیم کی تھی جس نے افراد و طبقات کی تفریق اور تقسیم کے عقب میں موجود اس Social Milieu کو نشان زد کیا جو اصلاً سماجی قوانین اور روایات کا ایک سسٹم تھا۔ اسی طرح فرائیڈ اور اس کے بعد فروید نے شعوری سطح کی ساری تفریق اور تقسیم کے بطن میں "لا شعور" کو دریافت کیا جو انسانی تجربات کی کھائیوں (روشنیوں) پر مشتمل تھا، اور ایک سسٹم ہی کا درجہ رکھتا تھا۔ لسانیات کے میدان میں سوسیور (Saussure) نے کہا کہ پارول (Parole) کا تمام تر مد و جز اس زبان (Langue) کے تابع ہے جو پارول کی بنیاد میں گرامر، اصل اُصول کے طور پر موجود ہوتی ہے گویا سوسیور نے بھی سسٹم ہی کے وجود کو اجاگر کیا۔ عمریا میں لیوی سٹراس اسطورہ کے سلسلے میں انکشاف کیا کہ جملہ بھانت بھانت کی اسطیر کی بنیاد میں ایک "نہا اسطورہ" موجود ہے جس کے بنیادی سسٹم ہی کے مطابق مختلف آسائیر خلق ہوئی ہیں۔ فلسفے کی سطح پر برگساں نے مرور زمان یعنی Serial Time کے عقب میں اس زبان سلسلے یعنی Duration کا ذکر کیا جس میں تمام زمانے سمٹ کر بے زمان ہو جاتے ہیں، مراد یہ کہ بے زمانی وہ سسٹم

جس میں زندگی کا افعی برآمد ہوتا ہے۔ موجودیت دایوں نے کہا کہ In-Itself پوری طرح لہریز اور مکمل ہے یہ اتنا وسیع غالب اور بے کنار ہے کہ کوئی شے اس کا باہر نہیں رہ سکتی انسانی حقیقت (Human Reality) اُس وقت خود کو اس کے چہرے میں اُنکے ہوئے محسوس کرتی ہے یہ اُسے کسی بھی وقت گل سکتا ہے مگر بقول سارتر جب انسانی حقیقت کسی شدید نحرانی کیفیت میں مبتلا ہوتی ہے تو Being-in-Itself میں شگاف نمودار ہو جاتا ہے جس میں وہ Being-in-Itself کو اس کی نگلی حالت میں دیکھ لیتی ہے اور یوں مگویہ دہشت بے مضرت اور متلی کی کیفیات میں مبتلا ہو کر یکایک جاگ اٹھتی ہے یہ جاگ اُٹھنا ہی اُس کی آزادی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ صنوی کے ہاں شگاف میں جو ہر کی جھلک پاتا ایک عرفانہ تجربہ ہے جو وجد کی حالت طاری کر دیتا ہے جبکہ موجودیت دایوں نے جس تجربے کو بیان کیا ہے وہ عرفان کا ہے تو ہے مگر ایک عرفان جو وجد کے بجائے دہشت متلی اور بے معنی کے احساس کو اُبھارتا ہے۔ اس بحث میں پڑے بغیر کہ صنوی اور مویہ فلسفی میں سے کس کا تجربہ سچی ہے مجھے صرف اس بات کی طرف اشارہ کرنا ہے کہ موجودیت نے بھی "جوہر" کو مسترد کرنے کے بجائے اس کے وسیع تر زوہپ ای کی طرف اشارہ کیا ہے ہر چند کہ خود کو اس زوہپ کے صرف متقی پہلوؤں تک محدود رکھا ہے۔ اُوب کے میدان میں ایلینے روایت کا ذکر چھپرا جو متحرک نہیں تھی حال کے اندر ایک ذمہ شے باسٹم کی صورت کارفرما تھی۔ زوی ہیئت پسندوں ہیئت کی دُورنی کو مسترد کرتے ہوئے Text کی کو اصل حقیقت سمجھ اور نئی تنقید نے تخلیق کو مصنف کے تابع قرار دینے کے بجائے اسے مقصود بالذات خود متنی را کائی جانا جس کا انفراسٹرکچر ہی سب کچھ تھا۔ ساختیات نے تصنیف کے اندر کی شعریات یعنی Poetics کا باسٹم دریافت کرنے کی کوشش کی چنانچہ قاری کا کام اس باسٹم کی کارکردگی کو دیکھ قرار پایا۔

غور کیجئے کہ مصنف یا خالق کو مسترد کرنے کی ساری کارروائی مصنف خالق یا مرکز کے وسیع تر ذرہ کار کا اثبات کر رہی تھی علم اُوب کے سارے شعبے خالق اور مخلوق کے ایک نئے رشتے کو سطح پر لا رہے تھے۔ اُوب خالق اپنی تخلیق سے فاصلے پر کھڑا ایک ناظر نہیں تھا وہ تخلیق کے رگ و پے میں رُوحِ رواں کی طرح موجود تھا۔ رُوح رواں کہنا بھی شاید ٹھیک نہیں کہ وہ تو تخلیق کے سارے اجزاء اور رشتوں کے رابطہ باہم کا نام ہے۔ دوسرے لفظوں میں خالق کو اُوب Logos, Cogito یا مصنف کا درجہ تفویض کرنے کے بجائے ایک باسٹم

نہ مباحثہ الاصول کے طور پر قبول کر لیا گیا۔ اسی لیے میرا موقف ہے کہ مغربی فکر کی ساری پیش رفت، مشرق کے وحدت الوجودی مسلک ہی کے مشابہتھی جس نے قطرے اور سمندر کے فرق کو یہ کہہ کر مسترد کر دیا تھا کہ اصلاً یہ دونوں ”پانی“ ہیں یعنی پانی ہزار سو تیس تبدیل کرنے پر بھی پانی ہی رہتا ہے! اسی طرح حقیقتِ اولیٰ لاکھوں کروڑوں صورتیں اختیار کرنے لے اپنی اصل میں تو واحد غیر قسم اور رنگوں صورتوں اور زبانوں سے ماورای رہے گی۔ مشرق والوں نے اس نظریے کے تحت ”صورتوں کے غدر“ کو مایا یا فریبِ نظر کہہ کر مسترد کر دیا اور وجود رہبانیت اور مرکبِ دنیا کی طرف بھٹک گئے۔ مغرب والوں نے یہاں تک کہ انہوں نے وجود کو اس کے سرے توڑ دیا اور بیچ و خم کے ساتھ قیوں کر لیا اور اسے ایک ساخت قرار دے ڈالا جو رشتوں اور کیردوں اور کھائیوں کا ایسا سٹم تھا جو ہمہ وقت نقص کی حالت میں تھا۔ واضح رہے کہ قصے بجائے خود ایک سٹم یا گرومر سے عبارت ہے۔ اس ساری بحث سے نتیجہ اخذ ہوا کہ مغرب میں ساخت کا جو تصور بیسویں صدی میں رائج ہوا اُس نے Presence کے بجائے Metaphysics of Presence کو خالق کے بجائے اُس کی تخلیقیت کو نیز صورتوں کے غدر (جسے مشرق والوں نے مراب کہا تھا) میں موجود سٹم کو اہمیت بخش دی۔ اور یہاں کی ڈی کنسٹرکشن نے اس سٹم کو منہدم کرنے کی کوشش کی۔ گریسا بیسویں صدی سے پہلے کے Logocentrism سے اصل تحریف ڈی کنسٹرکشن نے کیا نہ کہ سہولیت نے!

عرض کرتا چوں کہ اس سلسلے میں خطرے کی گھنٹی تو نارتھ روپ فرائی نے پہلے ہی بجی دی تھی جب

اُس نے اپنی کتاب *The Anatomy of Criticism* میں لکھا تھا کہ

جبکہ ’مركزیہ ہمناسخت کا تصور کیا ہی نہیں جاسکتا کیوں کہ ایسی صورتیں ایک بے مہاد آزاد تصورِ خیال کے ہر کچھ وجود میں نہ آسکے گا۔ اگر ترکیبِ ناسپ واقعہ موجود ہیں تو پھر ایک فوگنل اور خود مختار ادب کائنات بھی یقیناً موجود ہے۔ لہذا ترکیبِ ناسپ یا تو یک امتحانی گنگنک (Labyrinth) ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں یا پھر میں امتحانِ دگا کہ ادب کی ایک کل حیثیت ہے۔

نارتھ روپ فرائی نے امتحانی گنگنک کے لیے an endless labyrinth without any outlet کے الفاظ

لکھے تھے۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے فرینک لینٹریشیا (Frank Lentricchia) نے اپنی کتاب *After the*

New Criticism میں لکھا ہے کہ وہ شے جسے دریا نے Structurality of Structure سے موسوم

کیا ہے اُسے ہارتھ ویپ فرائی نے مندرجہ بالا جملے میں بخوبی بیان کر دیا ہے۔

دیرپا نئے حقیقت کو ایسی جھلک قرار دیا جس کا نہ تو کوئی مرکز تھا اور نہ ہی جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ تھا۔ یہ ایسا نظریہ تھا جس نے مغرب کے فکری نظام کو بنیادوں تک ہلکا کر رکھا دیا۔ چنانچہ اس نظریہ کے بطلان کے لیے مغرب کے بیشتر کاتب ایک ہی پلیٹ فارم پر جمع ہو گئے ان میں اسٹوری نقاد بھی تھے فریڈ کے پیروکار بھی اس مختیاتی نقاد اور ”نئی تنقید“ کے پیروکار بھی، لیکن ان کے ہر ایک کے ہم نوا اور اخلاقی نقطہ نظر سے بھی اذو مری طرف درپا کو پال ڈی مین، ہیلن مرز، رچ ہارٹس اور جوزف رٹل ایسے پیروکار مل گئے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ Yale Critics کا پورا گروپ اس کا ہم نوا بن گیا۔

ڈی کنسٹرکشن کے مطابق ”مرکز“ کا وجود ایک مفروضہ ہے، مرکز نہ تو ساخت کے اندر ہے اور نہ باہر۔ اگر مرکز نہیں ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس کے اور کیا ہے کہ خالق مصنف آرکی ٹائپ، علم کا فینڈ اور Cogito بھی موجود نہیں۔ تاریخی تنقید (Historical Criticism) نے ادب کے حوالے سے خالق یا مصنف کے وجود کا قرار اور اس کی غالب حیثیت کا اعتراف کیا تھا مگر اس کے بعد ڈی ہیٹ پسنڈی نے تصنیف کے لے وجود کا اتنی تنقید کی کہ تصنیف کے انفرنگ کچھ کا اور ساخت کے لیے ساخت میں ہر شعر و عبارت کے نظام کا اثبات کر کے خالق یا مصنف کی جگہ ایک طرح کے سسٹم کو دے دی تھی۔ ڈی کنسٹرکشن نے جب سسٹم کی نفی کی تو گویا مرکز کی اس حیثیت کو بھی باطل قرار دیا جو خالق یا مصنف کی تھی۔ یوں ڈی کنسٹرکشن نے آپے تئیں ادب کو Metaphysics of Presence سے پوری طرح نجات دے دی۔

ڈی کنسٹرکشن نے مرکز کے تصور کو ختم کیا تو موجودگی کی حیثیت ایک ایسی بے سمت، آواز دا انجام سے بے نیاز جھلک بنی ہو کر رہ گئی جو کسی بھی نظام یا سسٹم کے تابع نہیں تھی۔ اب موجودگی ایک لامتناہی نقطوں کا جنگل تھی۔ اسے قہیں کہنا بھی درست نہیں کیوں کہ قہیں کے پس پرست بھی گمراہ سسٹم میں ہوتا ہے۔ اسے تو Free Play یا آزاد علم رحمہ خیال بلکہ دیوانے کا آزاد علم رحمہ خیال کہنا چاہیے جو نظم و ضبط سے قطعاً عاری ہوتا ہے۔ درختوں کے ذریعے (یعنی Forest) اور جنگل میں بڑا فرق ہے، درختوں کے ذریعے انسان خود لگانا ہے اور اُسے ایسی خاص ترتیب لگانا ہے جو اس کے ذہن کی خاص ترتیب کا عکس ہوتی

ہے جبکہ جنگل 'خود تو ہے اور کسی ترتیب کے تابع نہیں۔ ڈی کنسٹرکشن نے اُوب کو اور اُوب کے حوالے سے ساری 'موجودگی' کو مرکز سے قطع کر کے ہضم کے حوالے (reference) سے بھی قطع کر دیا اور یوں اُسے الفاظ اور مٹ ہارت کا ایک جنگل قرار دے دیا۔ ڈی کنسٹرکشن کے مطابق مرکز 'مست' اصول اور ستم سے ماحلق موجودگی ایک گہراؤ تھی جس کے لیے Abgrund (ایسی Abyss) کا لفظ سوزوں کریں تھا۔ پرانے عہد نامے میں لکھا ہے:

خدا نے ابتدا میں زمین و آسمان کو پیدا کیا اور زمین و آسمان کی اور گہراؤ کے اُوب پر اندھا تھا اور خدا کی روح اپنی کی سطح پر جنم لیتی تھی۔

مگر ڈی کنسٹرکشن کی رد سے یہ نتیجہ اخذ ہو گا کہ صرف 'گہراؤ' موجود تھا خدا کی روح موجود نہیں تھی۔ میں نے جب ۱۹۷۱ء میں اپنی کتاب 'تخلیق عمل' لکھی تو تخلیق کاری کے عمل میں گہراؤ یا نزاج کو محض ایک مرحلہ قرار دیا تھا۔ میرے الفاظ یہ تھے:

۴ جس طرح ہر طائر در پرانے عہد نامے کے مطابق کائنات کی تخلیق اپنی ابتداء گہراؤ یا بے ہستی (روح) کی حالت سے ہوئی تھی بالکل اسی طرح تخلیق بھی ایک بے پیرا حالت ناموجود سے جنم لیتی ہے۔ وژن کی صورت پذیری جس کے مواد ہوتی ہے اُس کا پہلے بے ہیئت اور بے صورت ہونا بلکہ 'ناموجود' کے زمرے میں آنا ضروری ہے۔ یہ تخلیق کے پس پشت کسی منطقی یا شعری عمل کی کہانی پیدا ہوتی ہے و تخلیق یوں سامنے آجاتی ہے جیسے اوّل اوّل کائنات عدم سے وجود میں آئی تھی۔

گویا میں نے گہراؤ کو ماندگی کا ایک وقفہ قرار دیا تھا (جو صفا عدم تسلسل یعنی discontinuity کا لمحہ تھا) اور یہ مؤقف اختیار کیا تھا کہ گہراؤ، نزاج یا بے ہستی سے تخلیق کا کوئی ایک کرہا ہر نام ہے یعنی یک تخلیقی جست وجود میں آجاتی ہے۔ دوسری طرف ڈی کنسٹرکشن یا ساخت شکنی کا نظریہ (جسے مغرب میں ۱۹۷۰ء کے بعد فروغ حاصل ہوا) گہراؤ کو اصل حقیقت کہے پر بھروسہ تھا۔ اُس کے مطابق اس گہراؤ کو دھندے سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ ادبی تخلیق کی حیثیت لفظوں کے ایسے گہراؤ کو دھندے یا جنگل کی سی ہے جس کے اندر ایک بے سمت 'بیچ در بیچ' سفر وجود میں آتا ہے۔ گہراؤ کی موجودگی کا یہ کرب ناک احساس اور ادا ناک ذہن کو پریشاں خیالی یا anxiety کے سپرد کر دیتا ہے کیوں کہ جنگل میں مجبوس نساں خود کو قطعاً بے سہارا

محسوس کرتا ہے۔ مرکز کے وجود پر سے ایمان کا اٹھ جانا انسان کو "نئے ہاتھ باگ پر ہے۔ ہانپے رکاب میں" کی کرناک کیفیت میں لاکھڑ کرتا ہے۔ اصدا یہ وہی احساس ہے جس کا سامنا موجودیت والوں کو "س وقت کرنا پڑا تھا جب وہ موجودگی کو اس کی تنگی حالت میں دیکھے لگے تھے۔ بے محتوت کی اس جاں ہوا صورت حال کے پیش نظر ساخت شکنی کے بعض مبلغین (بالخصوص ہندو) نے یہ سواں کیا ہے کہ اس "موجودگی" سے "کے کیا اصل موجودگی" نہیں ہے جس کی طرف ہم بڑھنا چاہ رہے ہیں! مجھے! اتنی طور پر اس سواں سے بہت خوشی ہوئی ہے کیوں کہ میں نے تخلیقی عمل میں بھی ثابت کرنے کی کوشش کی تھی کہ گہراؤ، تخلیق کاری میں محض ایک مرحلہ ہے۔ ایک ایسا مرحلہ جس میں اشیاء درمطاف اپنی سابقہ صورتوں "ناموں اپنی شناخت" اپنے پرے وجود دست کش ہو کر زنج (Chaos) میں ڈھل جاتے ہیں۔ اصل مرحلہ تو اس سے آگے ہے جہاں گہراؤ کے بے چہرہ عالم سے تخلیق کی جست نمود رہوتی ہے یعنی کن فیکوں کا اثبات ہو جاتا ہے

آپنے "آب اس سارے منظر نامے پر ایک مجموعی نظر ڈالتے ہیں!

پچھلے سو برس میں مغربی تنقید چار مراحل سے گزری ہے۔ پہلا مرحلہ "نارنجی سوانحی تنقید" کا تھا جس میں مرکز کو تمام تراجمیت تفویض کی گئی اور اسی حوالے سے مصنف (کہااری) 'خالق اور Presence کو تخلیق کاری کا محرک قرار دیا گیا۔ دوسرا مرحلہ "نئی تنقید" کا تھا جس میں مصنف کی نفی کر دی گئی اور تصنیف (ککت) کی موجودگی کو خود کار اور خود کیل اکائی کے طور پر تسلیم کر لیا گیا۔ تیسرا مرحلہ "ساختی تنقید" کا تھا جس میں اس سسٹم کو ذی شعریات (Poetics) کا حوالہ تھا جو تصنیف کی ساخت کی بحث میں موجود تھی۔ چوتھا مرحلہ ساخت شکنی کا تھا جس میں اس مچھلک (Labyrinth) کا حوالہ تھا جو اصداً ایک گہراؤ یا Abyss تھی۔ ایک ایسا گہراؤ جس کا نہ کوئی مرکز یا خالق (مصنف) تھا اور نہ ہی کس کے عقب یا بطن میں کوئی سسٹم موجود تھا۔ یکھا جائے تو یہ ایک گورکھ دھند تھا جس کا آغاز تھا نہ تمام جس کے تمام راستے نابید تھے جس کا حارج تھا نہ داخل باہم ریاضت تحت المزی، ڈی کسٹیشن کام اس مچھلک کے اندر سر کرنا اور اس کے درتہ وجود کو کھولنا یعنی d sentangle کرنا تھا اس لیے نہیں کہ اس عمل سے کوئی خاص معنی برآمد ہوگا، صرف اس سے کہ کھولنے کا عمل بچاؤ خود معنی خیز اور لذت آگیاں تھا۔ ایک اداوظم (میں نے دیکھا نہیں ہے ہر شعر)

میں شاعر نے جو تجربہ بیان کیا ہے وہ مجھے ڈی کمپنیشن کے عمل سے جلتا جہل نظر آیا ہے لہذا وضاحت احوال کے لیے نظم کا ایک حصہ پیش کر کے اپنی بات ختم کرتا ہوں :

گھنے گھور جنگل میں وہ خود غائب تھا لیکن کسی شے کے چنے رہنے کا منظر مسلسل نظر آرہا تھا نہ نظر رہا تھا کہ کیسے وہ خوں کی باغیچے کڑی تھیں دیکھے سیرنگ بودیم ہو کر درختوں سے گرتے تھے اور ہنریلوں کی تپلی گندمی ریت پر وہ بیچ آنکھوں کے کلنے کی راہ آواز آتی تھی دیکھے کٹاؤ کی ضرب مسلسل سے دیکھے گھنے گھور جنگل میں رنگوار کی دھار آیا رہتا تھا اس اک راستہ میں وہ تھا نہیں 'تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر تمہیں تو خبر ہی نہیں ہے کہ میں کیسے اس حیرت انگیز دھار کی دھار ایسے چمکے ہوئے دستے پر رواں تھا ہری انگلیوں میں قلم ہر سامنے ہر سفر غفلت کا جنگل کراں تا کراں تھا نہیں رہم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر میں کیسے غائب میں اس کے خود اپنے ہی اندر کے جنگل میں داخل ہوا کڑ پوکھر میں اتر کر خود اپنی ہنگ پاتال میں جا کر اور میرے عقب میں میرے شوتے ریت پر چا سا چوں نے راک جال سا بن دیا وہاں ہی کا کوئی اک بھی دستہ نہ رہنے دیا مگر وہ چمکتا ہوا اک گنڈاں رک رک کی کا کوندا تھا ہر دم ہر دم سے رکوندنا اور پکٹنا رہا اور میں : مگر تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر ؟

دیکھنے کی بات ہے کہ اس گورکھ دھندے اس گھنے گھور جنگل میں کوئی بھی شے متعین جتنی دور آخری نہیں۔ ہر شاخ اُن گنڈاں ٹھوس اور ہر جزا تعداد جزوں کی موجودگی کا احساس دیا رہی ہے اور یہ اُن گنڈاں شاخیں اور تعداد جزیں مزید شاخوں اور جزوں کی موجودگی پر وہاں ہیں اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ چاروں طرف پتوں کی دیواریں ہیں وہ دیواریں ٹھوس اور جامد نہیں ان میں چہ چاروں طرف اور بھریاں ہیں جن میں سے لیک نہ در نہ جہاں ہوش رہا کے آثار اور traces دکھائی دیتے ہیں۔ دوسرے غفلتوں میں پتوں شاخوں اور جزوں کا منظر نامہ سامنے کے معنی کو اور بھریوں اور روزوں میں سے آنے والی کرنیں چھپے ہوئے معانی کی جھلکیوں کو پیش کر رہی ہیں۔ کچھ خبر نہیں کہ پتوں کی جھل مل کرتی دیواریں کے عقب میں مخفی معانی کے کتنے جہاں پوشیدہ ہوں گے جب انسان اس جنگل میں راستہ جاتا ہے تو اسے سامنے کی اشیاء اور مظاہر اور اُن سے منسلک معانی کے ساتھ مخفی معانی کے ایک جہان دیگر کی موجودگی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ہر طرف روزن ہی روزن ہیں جس کا مطلب ہے کہ اشیاء آپس میں جڑ کر ایک نہیں ہوتیں اُن میں "فاصلے" موجود ہیں گویا ہر طرف فرق اور تفریق کی کارفرمائی ہے۔ مرکزیت کے حامل مرکز میں تو

”مرکز“ ایک حوالہ تھا جس سے ایک خاص معنی بٹرا ہوا تھا مگر جنگل کے رشتے میں لا مرکزیت کا راج ہے اور معنی مسلسل ملتوی ہوتا جاتا ہے۔ ویسے مذاہب عالم میں بھی حقیقت عظمیٰ کی پہچان اور عرفان کے ضمن میں معانی کے الٹو کا منظر ہمیشہ دکھائی دیتا رہا ہے۔ مثلاً حضرت علیؑ سے یہ قول منسوب ہے کہ تمام صفات حقیقت عظمیٰ کو بیان کرنے میں گنگ اؤ دم بہ خود ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی ایک معنی (چاہے ناہر معنی ہیچا ہے غل) حقیقت عظمیٰ کو بیان نہیں کر سکتا کیونکہ لہذا اس اؤ لا محدود پڑا درپردہ اور جب اندر جب استیٰ پر کوئی ایک معنی منطبق نہیں ہو سکتا۔ کانت نے اسی لیے حقیقت عظمیٰ کے مخفی ابعاد کے لیے لفظ Noumenon استعمال کیا تھا جس کا مطلب ہے: وہ جسے جانا نہیں جا سکتا۔ اس کے مقابلے میں دہرہ کا ساخت عظمیٰ کا نظریہ محض معانی کے فرق اور نوع کے لامتناہی الٹو کے حوالے سے موجودگی کو جنگل کے درگہ اور قرار دینے تک محدود ہے اور ہر چند کہ اس عمل میں کئی آفرینی کی رد و جاری رہتی ہے تاہم یہ کسی مادہ کی حقیقت یا معنی تک پہنچ نہیں پاتی۔ اس کا زیادہ تر کام مروج اور متعین معانی کی حامل ساخت کو deconstruct کرتے چسے جانا ہے۔

زی نفس کشن کے اس فعال کردار کو دیکھتے ہوئے کیا رد و تعمیر یا رد و تشکیل کی ترکیب آپ کو ضعیف نہیں لگتیں؟ نا حال مجھے ”ساخت عظمیٰ“ کی ترکیب نسبتاً بہتر محسوس ہوئی ہے۔ اگر کل کلاں اس سے بہتر کوئی لفظی ترکیب وضع ہوئی تو میرے اُسے کھلے دل سے قبول کروں گا۔

ساختیاتی فکر میں پُر اسراریت کے عنصر

ساختیات والے ”موضوعیت“ کو رد کرتے ہیں اور اسی حوالے سے ”مركزیت سے بھی رُکنا کرتے ہیں۔۔۔۔۔ وہ
 مرکزیت، شمس اور، درایت دشمن ہیں۔ وہ مصنف کو نہیں، سننے والے کے، ہائے شعریات (Poetics)
 کی کارکردگی کا ذکر کرتے ہیں۔۔۔ وہ اُن کے ثقافتی سسٹم کو شعریات کی بحث میں موجود دیکھتے ہیں۔ اُن
 کے نزدیک تمام ماورائی توضیحات (Transcendental Interpretations) ”مگرہ کن“ ہیں
 ساختیاتی مفکرین، ”پُر اسراریت“ (Mystery) کو نہیں مانتے

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں ساختیاتی فکر کو ایسا مادی نظریہ تسلیم کیا گیا ہے جس میں مرکز (لوکوس) ماورائی مدلول اور موجودگی (Presence) کی کوئی گنجائش نہیں اور اسی حوالے سے ماورائیت، ”پُر اسراریت“ اور موضوعیت بھی ناقابل قبول ہیں۔ مگر جب ہم ساختیاتی فکر پر غور کرتے ہیں تو محسوس ہوتا ہے کہ ہر چند اس میں جا بجا یہ جملہ عناصر درج کیے گئے ہیں تاہم، انھیں پوری طرح دیا نہیں جاسکا اور یہ ضمیمہ بدن کردار بار بار سامنے آتے رہے ہیں۔ گویا ”اُن عناصر نے عرصے سے ساختیاتی فکر کو deconstruct کیا ہے۔ دیکھنا چاہیے کہ اصل معاملہ کیا ہے! مگر اصل معاملے کو جاننے کے لیے انیسویں صدی کی مغربی فکر کو بیسویں صدی کی مغربی فکر سے الگ کر کے دیکھنا ضروری ہوگا۔

انیسویں صدی کی مغربی فکر ”قوت کے ارتکاز“ کو انتہائی ترقی جبر کا علامتی پیکر ”سٹیم انجن“ تھا۔ سٹیم انجن میں دو باتیں تھیں ایک یہ کہ اس کے اندر قوت مرکز ہو گئی تھی، دوسری یہ کہ سٹیم انجن نے حرکت (Movement) میں غیر مسمود ضابطہ کر دیا تھا، وہ یوں کہ ”غرب کے انسان کے ہاتھ میں یکایک بھپکے ایسی قوت آگئی تھی جس کی مدد وہ اپنی رفتار کو کئی گنا بڑھ سکتا تھا۔ چنانچہ ”انیسویں صدی کی مغربی فکر میں دو عنصر جبراً ہم قرار پائے۔ (الف) قوت کا ایک نقطے پر ارتکاز (ب) رفتار، ارتہیل۔ پہلے عنصر نے قوت کی

حالی ہستی کو اپنا موضوع بنایا اس طور کہ ڈارون کا بھائی "بہترین" کا نظریہ پیش کرتے تھے "پیرمین" کے نظریے میں تبدیل ہو گیا۔ ادب میں اس نے "مضرب" کی مطلق اعترافی کا پرہیز مند کیا جو کو یا تخلیقی قوت کا نقطہ ارتکاڑ تھا۔ نیز Cogito اور "درائی مدلول" (Transcendental Signified) کی اہمیت پر رد دیا جس کے نتیجے میں شکلم لفظ کی قوت پر اعتقاد مزید مضبوط ہوا۔ دوسرے عنصر نے "تاریخ" کو اہمیت دی جو مسلسل رفتار اور تبدیلی کی مظہر تھی۔ انسانی فکر، حول میں ہونے والی تبدیلیوں سے اثرات قبول کر کے خود کو مضبوط کرنے پر ہمیشہ سے مائل رہی ہے۔ لہذا یہ بات عجیب نہیں لگتی کہ نچوین صدی کے ستر میں انقلاب فرانس نے جب صدیوں کے انجمن کو توڑ کر معاشرے کو اتھکن چھل کر دیا تو رفتار اور تبدیلی کو ہمیز لگی جو تاریخ کی غیر معسوم رفتار اور تبدیلی کے احساس پر منتج ہوئی جس نے مغربی فکر کو بھی مضبوط کر دیا۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ سیکل کا فلسفہ اصل مرد زمان (Serial Time) کا فلسفہ تھا جس میں "تھی سس" اور "تھی تھی سس" ہمیشہ "تھی سس" میں یک جا ہو کر جدلیات کے پراسس کو دوبارہ متحرک کر دیتے تھے۔ مائکس نے جدلیات کے اس پراسس کو "خیال" کے بجائے "طبقات" پر مائکس کے تاریخی عمل کی اہمیت کو مزید اجاگر کر دیا۔

اس معروضات کی روشنی میں انیسویں صدی کی فکری ساخت پر نظر ڈالیں تو یہ "مائل بہ مرکز" نظر آتی ہے تاہم یہ ساخت اجاڑ نہیں اسے (کسی شے کو) متحرک کرنے اور تبدیل کرنے کی قوت بھی حاصل ہے (شہنشاہ کے Wilio Power کا نام دیتا تھا)۔ دوسرے لفظوں میں انیسویں صدی کی ساخت "مرکز کی قوت اور وحدت کی قائل تھی اور تاریخ کے حوالے سے رفتار اور تبدیلی کو اہمیت دیتی تھی اس اعتبار سے یہ "دوئی" کی مظہر تھی۔ دوئی کو قدیم مشرقی فکر میں بھی اجاگر کیا گیا تھا یعنی ایک طرف حقیقت کی عظمت تھی جو محدود اور بے پایاں قوت کا سہو چشمہ تھی اور دوسری طرف اس کا سراپہ یا ظن تھا جو اصرار اب یا دیتا تھا۔ تاہم قدیم مشرقی فکر نے "دوئی" کو نشان زد کرنے کے بعد اسے مسترد بھی کیا کیونکہ اس کے نزدیک "یک" کے سوا اور کچھ موجود نہیں تھا۔ فلاطون کے ہاں عیاں کا فلسفہ بھی اس قدیم فکر سے منسلک ہونے کے باعث "ہست" کو محض اصل کی نقل گردانتا تھا۔ مگر انیسویں صدی میں دوئی کا تصور واضح طور پر موجود رکھائی دیتا ہے یعنی مرکز کا ثبات بھی کیا گیا ہے جس میں قوت مرکز ہے اور تاریخ کا تصور بھی ہر دم تغیر پذیر ہے۔ علاوہ ازیں تاریخ کسی

واقعہ شخص یا مرکز کے حوالے سے وجود میں آئی ہے لہذا اس کی حیثیت سلب کی نہیں، کارکردگی کی ہے۔
 بیسویں صدی کے طلوع ہونے ہی انیسویں صدی کی حذر کردہ بالا ساخت مسترد ہونا شروع ہو گئی۔
 استرڈا کا میل کئی اطراف ہول طبیعیات، سماجیات، فلسفے، نفسیات اور سائنس میں جو پیش رفت ہوئی، اس نے
 انیسویں صدی کی ساخت پر کاری ضرب لگائی اور بیسویں صدی کی ساخت کے لیے راستہ ہموار کر دیا۔
 طبیعیات میں نیوٹن کی پیش کردہ ساخت، جو نظام شمسی کے مشابہ ہونے کے باعث مرکز کشا تھی، مسترد
 ہو گئی اور اس کی جگہ آئن سٹائن کی پیش کردہ زمان و مکان والی ساخت (Space-Time Continuum)
 نے لے لی۔ دوسری طرف کوانٹم طبیعیات نے اٹم کے اندر جھانک کر دیکھا جہاں اُسے مرکزہ دکھائی نہ دیا۔
 نیوٹن نے زمان اور مکان کو مطلق (absolute) قرار دیا تھا مگر اب یہ ایک دوسرے سے مندرجہ قرار پائے
 اور اٹم کو ٹھوس مادہ تصور کیا تھا جو اب ”رشتوں کا جال“ دکھائی دیا۔ ایک ایسا جال جو نہ درتہ تھا جس
 میں کوئی substance نہیں تھا یہ ایسی نقاب اندر نقاب پر سرار حقیقت تھی جسے پوری طرح جاننا ممکن
 نہیں تھا۔ کاسٹ اپنے زمانے میں اسے Noumenon کہا تھا جس کا مطلب تھا کہ اسے جاننا نہیں
 جاسکتا۔ کوانٹم طبیعیات نے جب کہا کہ ”ڈیر (wave) اور پارٹیکل (particle) کو بیک وقت دیکھنے کی کوشش کریں تو
 دُعا نہایت کلمہ مننا ہوتا ہے“ اس سے بھی یہی مراد تھی کہ ”اصل حقیقت“ کو تمام و کمال جاننا ممکن نہیں، اس کا
 لہذا تقدیر یہی یہ ہے کہ اُسے اصل حقیقت صرف ادھی دکھائی دے۔ آج صور یہ ہے کہ جدید طبیعیات
 نے کائنات کی پُر اسراریت (mystery) کو قریب قریب حل کر لیا ہے، اگرچہ یہ اسے کھولنے اور جاننے
 کی طویل جنگِ دد میں اب بھی پوری طرح منہمک دکھائی دیتی ہے۔

سماجیات میں دیکھیم نے فرد (individual) کے مقابلے میں سوسائٹی کی کارکردگی کو اہمیت دی۔
 چنانچہ وہ مرکز پر ارتکاز کے بجائے ل مرکزیت کے تصور کو سامنے لانے میں کامیاب ہوا۔ اُس نے کہا
 کہ سوسائٹی محض افراد کے اجتماع کا نام نہیں جس میں فردا اشیا اور اعمال کے درمیان رہ رہا ہوتا ہے
 سوسائٹی دراصل ایک اجتماعی سسٹم ہے یہ ایک ایسا نظام ہے جو conventions سے عبارت ہے لہذا
 کسی شخص کے اعمال کو سمجھنے کے لیے اس اجتماعی معاشرتی نظام (سسٹم) کو سمجھنا ہوگا جو ان اعمال کو ممکن

ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ تھا کہ کسی بھی ذہن میں معاشرتی سطح پر افراد کی ساری سرگرمیاں دراصل اس معاشرتی نظام کے تابع ہوتی ہیں جو ان کے عقب میں کارفرما ہے۔ دوسرے غفلتوں میں جس طرح طبعیات کائنات کی تہ میں ”رشتوں کا جال“ درہم دھست کیا اُسی طرح ساجیات میں (درکیم کے حوالے سے) سوسائٹی کو ایک سسٹم قرار دیا گیا۔

انیسویں صدی کے آغاز میں برگساں نے زماں کو ایک متحرک قوت کے روپ میں کارفرما دیکھا۔ اس نے کہا کہ مرور زماں (Serial Time) تو ماضی حال اور مستقبل میں منقسم ہوتا ہے مگر زمان مسلسل (Duration) اتنی موجودگی ہے جوئی ہوئی نہیں۔ جس میں ماضی حال اور مستقبل باہم مربوط ہو کر ایک تھلی ہوئی کیفیت بن گئے ہیں۔ صاف محسوس ہوتا ہے کہ ایسی کائنات کے روایت حاضر لمحے میں تمام و کمال موجود ہوتی ہے برگساں کے رہنمائی ہی کے تصور کا خوذ تھا جس کے مطابق تمام کا تمام ماضی حال کے لمحے میں سما یا ہوتا ہے۔ برگساں کے اس تصور زماں کو انیسویں صدی کے تصور تاریخ کے دوسرے روئے دکھ کر نکلیں تو یہ بھول کی زنجیر دکھائی دیتا ہے نہ واقعات اور شخصیات سے چمٹا ہوا یہ یک رنگہ اور رراں ”موجود“ کی صورت میں نظر آتا ہے۔

بقول برگساں:

By allowing us to grasp in a single intuition multiple moments of duration it frees us from the flow of things.....(Matter and Memory, p. 303).

نفسیت میں اہم ترین آواز فرائیڈ کی تھی جس میں بعد ازاں پونگ نے مزید گہرائی پیدا کی۔ فرائیڈ کا موقف تھا کہ فرد کے شعور کے پیچھے ایک ایسا منطقہ بھی ہے جس میں وہ اپنی ناروا خواہشات کو دھکیل دیتا ہے اور یہ خواہشات سوسائٹی کی نظروں سے بچنے کے لیے منقہ ہو کر باہر کی دنیا میں دوبارہ نمودار ہو جاتی ہیں۔ بعد ازاں پونگ نے کہا کہ فرائیڈ کے اس شعور کے عقب میں جماعتی شعور کا منطقہ بھی ہے جو گہری نفسی کھنچوں یعنی Archetypes کا ایک جال ہے، اصل یہ جماعتی شعور باہم مربوط ایک سسٹم ہے جہاں تاریخ کی سیدھی زنجیر کے بجائے ثقافتی بیڑ کی ہر گہری کارنگ ہے۔

لسانیات میں سب سے اہم آواز سوسیور کی تھی جس نے کہا کہ زبان داڑنی (Diachronic) نہیں ہے ایک زمانی (Synchronic) ہے۔ دراصل سوسیو لسانیات کے اس نظریے کے خلاف تھا جو تاریخ

کو اہمیت دیتا ہے۔ وہ زبان کو اُس کے لمحہ معاصر میں دیکھنے پر مائل تھا۔ انیسویں صدی میں تاریخ اور اُس کے حوالے سے فرد واحد کا راجح تھا اور لسانیات بھی اُسی کے تابع تھی۔ سوسیور اس کے بجائے Synchrony کو اہمیت دی جو بیسویں صدی کے مزاج کا حصہ تھی۔ بیسویں صدی کے ساختیاتی، ڈس نے در زمانی اور یک زمانی کے فرق کو سامنے رکھ کر ڈیٹا کی "کے مقابلے میں ایک زمانی" کے حق میں توازن بلند کی۔ سوسیور کا موقف تھا کہ کسی بھی لمحہ زبان کا ایک مستند نظام (سسٹم) کا فرقہ ہوتا ہے لہذا زبان کا مطالعہ اُس لمحہ معاصر میں ہونا چاہیے نہ کہ تاریخی تسلسل کے حوالے سے! اُس لانگ اور پارول کے جس رشتے کی نشان دہی کی اُس میں بھی لانگ نہایت کے نظام یا سسٹم کا دوسرا نام تھا جب کہ پارول وہ کارکردگی (performance) تھی جو اصلاً اس سسٹم کی کوڈز اور کنوشن کی کارکردگی تھی۔ زبان کی تمام ترجمہ سازی اگر لانگ کے تابع رہے تو معنی کا انشراح ہوگا اور نہ وہ ناقابل فہم قرار پائے گی۔ مگر اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں تھا کہ لانگ اور پارول کا رشتہ container اور contained کا رشتہ ہے مطلب تھا کہ خصلوں کی بخت کاری میں لانگ کسی طرح موجود ہوتی ہے جس طرح سویٹر میں دلی دھاگا۔ نہ صرف بلکہ سویٹر کی فارم یا ہیئت بھی دراصل لانگ ہی کی عطا کردہ ہے پارول نے فقط اسے آشکار کیا ہے۔ اس زاویے سے دیکھا جائے تو لانگ دھاگا بھی ہے ہیئت کاری بھی اور سویٹر بھی کل کوڑہ بھی کوڑ گرنی بھی اور کوڑہ بھی یہ بقول بیٹس (Yeats) تھیں بھی اور رتاس بھی۔ پارول دراصل ہیئت کاری کا وہ "وخلیہ" ہے جس کا سبب لانگ نے اپنی پُر سریت کو اُجا کر کیا ہے۔ چوں کہ ساختیات نے جو، ذل پیش کیا وہ ہا داسیہ طور پر سوسیور کے پیش کردہ، ڈس کے مقابل تھا اس لیے کچھ عجب نہیں کہ پہلے ہر تاس نے ماورائیت اور پُر سریت کی نفی کی لیکن یہ باطن اُن کی موجودگی کا اقرار کیا۔ دیکھنا چاہیے کہ یہ کیسے ہوا!

بیسویں صدی میں روسی ہیئت پسندی نے Text کو اُس کے لمحہ معاصر میں دیکھنے کی سفارش کی مگر اُس نے Text کے ادبی جسم ہی کو سب کچھ سمجھا۔ اُس نے کہا کہ تخلیق کاری میں بنیادی بات تحریر کو لسانی سطح پر سمجھنا اُن کا بنانا ہے اور بس! اُن نے نہ صرف تاریخی عمل کی تکفیر کی بلکہ تصنیف کے عصب میں کسی اور حقیقت کے وجود بھی انکار کر دیا۔ روسی ہیئت پسندی بنیادی موقف تھا کہ تصنیف اپنا ایک لسانی وجود رکھتی ہے جو خود کار اور خود کشیل ہے، اس لیے ادبی نقاد کا فرض ہے کہ وہ اس لسانی وجود کی نیکا ملکیت پر

غور کرے اور دیکھے کہ وہ کس طرح ایک ایسی ہی وضع یا فارم میں منقلب ہوا ہے

کچھ بھی انداز ”نئی تنقید“ والوں کا بھی تھا مگر انھوں نے لسانی سترکچر کے اندر تصنیف کی اس پیچیدہ بہت کاری کا احساس دلایا جو معنی سفرینی کی محرک تھی۔ رُوسی ہیئت پسندی نے معانی سے کوئی سروکار نہیں رکھا تھا اور زیادہ تر توجہ اس حرکی اصول پر مبذول کی تھی جس کے تحت دہلی تخلیق کے پڑے باہم مل کر اکائی بناتے ہیں۔ اُس کے مطابق تحریر کے الفاظ کا کام کسی پیغام کی تمثیل کے بجائے اپنے سترکچر آ پنے لسانی وجود کو سکشف کرنا تھا۔ ”نئی تنقید“ کی عام جہت انداز ہوتا ہے کہ وہ تخلیق کو محض ایسی میکانیکی ساخت قرار دینے کے حق میں نہیں تھی جس کے اندر فقط وزن، تال اور تبادلہ وغیرہ کا فرما ہوں وہ اسے ایک ایسی ساخت گردانتی تھی جس میں رعایا لفظی قول، محال، تناؤ اور بہم و میرہ کے عمل اور رد عمل مکان پھوننے لگیں۔ غور کیجئے کہ رُوسی ہیئت پسندی اور نئی تنقید دونوں نے ”تاریخ“ کو مسترد کر کے تمام تر توجہ تخلیق پر مرکوز کی دونوں مصنف کعبے تخلیق کے خود کار، خود کفیل وجود کو، اہم جاننا تاہم دونوں میں فرق موجود رہا کہ اولیٰ اندکر نے تصنیف کے لسانی وجود کو اہمیت دی جبکہ ثانی اندکر نے تصنیف کے اندر اتر کر اُس کے آپسے کل پُر زوں کی نشان دہی کی جو محض ”انوکھ بنانے“ تک محدود نہیں تھے وہ جی آفرینی کے محرک بھی تھے۔

”نئی تنقید“ کے بعد ”شعریات“ کا دور آیا جس نے کہا کہ تصنیف محض ایسی خود کفیل اور خود کار اکائی نہیں جس کا زندگی کے دیگر شعبوں کوئی تعلق ہو اس کا ایک اپنا ثقافتی منطقہ ہے جو کوڈز اور کنونشنز پر مشتمل ہوتا ہے۔

اسے اُس نے شعریات یعنی Poetics کا نام دیا۔ غور کیجئے کہ رُوسی ہیئت پسندی پھر ”نئی تنقید“ اور پھر ”ساختیات“ تینوں نے تصنیف کے وجود کو اہمیت دی اور مصنف کے حوالے کو مسترد کیا تاہم تینوں نے تصنیف کے ”انداز سفر بھی کیا۔ مثلاً رُوسی ہیئت پسندی نے تصنیف کے ”انداز“ کو اس کے ”لسانی وجود“ کی نشان دہی کی ”نئی تنقید“ نے مزید نیچے اتر کر تصنیف کے انفر سترکچر کا احساس دلایا اور ساختیات نے مزید نیچے جا کر ”شعریات“ کی کارکردگی کو جا کر کیا۔ ساختیاتی تنقید نے سوسیور کے لسانی ماڈل کو سامنے رکھ کر ”ادب“ کو زبان قرار دیا اور جس طرح سوسیور نے لائیک کی کارکردگی کو پارول کی ہیئت کاری میں دکھایا تھا اسی طرح ساختیات والوں نے کہا کہ شعریات تصنیف کے متن کی ہیئت کاری کرتی ہے۔ چنانچہ

انہوں نے تصنیف کو ”کھولنے“ کی سفارش کی تاکہ شعریات کی کارکردگی کو دیکھا جاسکے۔ چوں کہ سہ قیادت نے شعریات کو ثقافتی دھماگوں کا جال قرار دیا تھا اس لیے وہ تصنیف کی سانی اکائی تک محدود نہ رہی، اس نے تصنیف کے ”عذر“ کے ثقافتی تناظر کا بھی احاطہ کیا۔ سوچنے کی بات ہے، کیا سہ قیادت میں ابھرنے والا شعریات کا تصور سوسیور کے رنگ یونگ کے جماعتی دانشور دیکھم کے اجتماعی معاشرتی نظام برکساں کے زمانہ سل جدید طبیعیات کے ”رشتوں کے جال“ اور تصنیف کے ”ہمہ اوست“ کے مشابہ نہیں تھا؟ یعنی کیا ایک پُر اسرار باطنی حقیقت کا ہر حقیقت کے تار و پود میں جذب و permeable ہونے نظر نہیں آ رہی تھی؟ اصل معاملہ یہ ہے کہ سہ قیادت فکر میں مرکز کی نفی نہیں ہوئی تھی، اس میں پھیلاؤ دور آیا تھا۔ مرکز سہ قیادت Centra Oriented ساخت کی صورت یہ ہے کہ اس میں جملہ خطوط مرکز کے تابع ہوتے ہیں مگر سہ قیادت میں مرکز کی پوزیشن میں تبدیلی آگئی۔ اب مرکز ایک نقطے پر مرکز ہونے کے بجائے ربط و باہم کی حامل ساخت کی صورت میں سامنے آ گیا۔ یوں ساخت و رشتوں کے ایک ایسے جال کے مسائل نظر آئی جس کا ہر جزو دیگر تمام اجزائے مشروط تھا۔ یہی بات جدید طبیعیات کے ”بوٹ سٹریپ نظریے“ میں بھی ملاحظہ کی جاسکتی ہے جس کے مطابق یہ کائنات ربط و باہم (Inter-Relatedness) سے عبارت ایک متحرک جال (web) کی صورت ہے۔ اس جال کے کسی بھی حصے کی صفات ”بنیادی“ نہیں ہیں، یہ جال کے دیگر حصوں کی صفات مشروط ہیں۔ تو کیا سہ قیادت میں ساخت و رشتوں کا جو بیڑن ابھرا ہے وہ بوٹ سٹریپ کے نظریے کی پیش کردہ ساخت کے مشابہ نہیں؟ اگر ہے تو کیا یہ نس پُر اسراریت کا حامل نہیں جسے سہ قیادت نے مرکز تصنیف Cogito اور مادہ کی مدلول کے ساتھ ہی مسترد کر دیا تھا؟ امر واقعہ یہ ہے کہ سہ قیادت نے مرکز (اور اس کی پُر اسراریت) کی نفی نہیں کی، اُسے صرف دبایا ہے، تاہم وہ اُسے پوری طرح دبانے میں کامیاب نہیں ہو سکی اور مرکز شعریات میں مقلب ہو کر دوبارہ سامنے آ گیا ہے۔ گویا سہ قیادت نے شعریات کی صورت میں مرکز کا ایک نیا روپ پیش کر دیا ہے جو ”نقطہ ربط“ کے بجائے ایک متحرک ساخت ہے۔ غور کیجیے، کیا ایسا کہے سہ قیادت نے اپنے بنیادی موقف کو خود ہی deconstruct نہیں کر دیا؟ واضح یہ ہے کہ سہ قیادت نے Author God کو مسترد کرتے ہوئے یہ موقف اختیار کیا تھا کہ لکھت کو لکھ رہی نہیں

لکھتا وہ خود اپنے آپ کو لکھتی ہے۔ مراد یہ تھی کہ تخلیق کاری کے عمل میں مصنف کے بجائے شعریات ایک سسٹم کے طور پر محرک ہوتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے کیا شعریات کا یہ سسٹم مصنف کے اعماق میں کارفرما ہے یا مصنف ذات سے باہر کہیں ہوا میں معلق ہے اصل یہ ہے کہ شعریات تخلیق کار ملک کوئی چیز نہیں۔ مصنف کے لفظ کو صحیح کرنا اس کی جگہ شعریات کا غلط لکھ دینے سے مصنف کی نفی نہیں ہو جاتی۔ شعریات تو مصنف کی محنت، قوت، اس کا شعور اور زبان کے حوالے سے اس کا رنگ ہے جو اس کی اپنی کارکردگی (پارڈل ٹیٹ کاری شعور) میں نظر آتا ہے اور نہ نقلی رہتا ہے۔ اس رائے سے دیکھیں تو صاف نظر آتا ہے کہ ساختیات نے مصنف کو دیا تو دیا تھا مگر وہ شعریات میں منقلب ہو کر وہ پارہ سامنے آ گیا۔ یوں ساختیات نے خود ہی ہے آپ کو deconstruct کر دیا۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ لیوی سٹراس نے سائیر کے نظام کو زبان کا درجہ دیا تھا لاکان نے لاشعور کو زبان کہا اور ساختیات نے ادب کو زبان کہہ کر پکارا۔ زبان کا درجہ دینے کا مطلب یہ تھا کہ ان تینوں رنگ کے حوالے سے پُر اسراریت اور اورایت کا اقرار بھی کیا، اس لیے کہ لائک بجائے خود ایک پُر اسرار شے ہے اور بت گری تو کرتی ہے مگر ہمہ وقت بہت فکری کے عمل میں جتنا بھی رہتی ہے تاکہ پابند اور مجبوس نہ ہو جائے گویا لائک اس کوشش میں ہوتی ہے کہ لگنی فار (Signifier) کی پُر اسرار نقاب اندر نقاب ہستی کو لگنی فانیڈ (Signified) کے متعین معنی سے بجات دلاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں معنی کی توسیع کرتی ہے۔

لکھتی ہے لکھاری نہیں

سوال ہے کہ ساحتیات میں بالعموم اور مدلالاں بابت کیا ساختیاتی تنقید میں بالخصوص "لکھتی لکھتی ہے لکھاری نہیں" کا احصاء منہوم کیا ہے؟ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں، ساختیاتی تنقید میں لکھت سے مراد شعریات کی وہ کارکردگی ہے جو نظر تو نہیں آتی مگر جملہ متون میں رشتوں کے ایک حال کی طرح (قد مشترک کے طور پر) موجود ہوتی ہے۔ لہذا برتن دیگر متون کے صرف اس اعتبار سے مسلک ہے کہ اس کے اندر بھی Codes اور Conventions کا وہی نظام کارفرما ہے جو لکھت کے دوسرے نمونوں میں موجود ہے۔ علاوہ ازیں جس طرح (بقرب مادیور) برشان (Sign) دوسرے نشانات کے فرق (difference) کی بنا پر اپنی انفرادیت کا اعلان کرتا ہے، اسی طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر لکھت، دوسری لکھتوں کی اپنی انفرادیت کی بنا پر پہچانی جاتی ہے۔ تاہم جس طرح گفتار کے تنوعات کے پس پشت زبان (Langue) ایک قد مشترک کے طور پر موجود ہے، اسی طرح تمام لکھتوں کے پس پشت بھی Codes اور Conventions کا ایک نظام موجود ہے۔ لہذا کوئی بھی متن نہ تو اپنے گاؤں اور سے کھلی عبارت کا مرکب ہوتا ہے (بحوالہ ایس کاہلکس) اور نہ اُس کے ورثہ کی طرح باقاعدہ ورثہ حاصل کرتا ہے، وہ اس گنگا اشران میں شامل ہوتا ہے جس سے تمام متون گزرتے ہیں۔ سائنس کی زبان میں بات کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ لکھت سے مراد ادبی عبارت کے Cellular یا Molecular پہلو نہیں جو اجزائے ترکیبی یعنی Building Blocks کو لگا ہوں کا مرکز بناتے ہیں، وہ تو ایسا System View ہے جو ادب کو "رشتوں" کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ ساختیاتی تنقید کا سارا زور ہی ساخت یا سسٹم پر ہے جسے اجزاء میں تقسیم کرنا ممکن نہیں۔ اسے ساخت کے بنیادی اوصاف یعنی "رشتوں" ہی سے عبارت قرار دینا مستحسن ہے۔ بہر حال چوں کہ یہ مسئلہ خاص پیچیدہ ہے، لہذا سے جب تک اُس

تفاظ میں رکھ کر نہ ”پڑھا“ جائے جس میں ابھرا تھا اس کے صحیح مفہوم سے آگاہی حاصل نہیں ہو سکتی۔

قصہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں سوسیور نے زبان کے بارے میں یہ موقف اختیار کیا کہ اس کے ٹکس چہرے ہیں، ایک وہ جسے اُس نے گفتار یعنی Parole کا نام دیا دوسرا جسے اس نے Language کہا

(مراد یسٹم یا سانی ہڈم یا مگر عرس کے مطابق ہم گفتگو کہتے ہیں) اور تیسرا جسے اُس نے Language کا نام دیا جسے اُس کی مراد زبان کا تمام ترسانی potential تھا۔ اس سانی ترشورتی میں گفتگو وہ چہرہ سب سے

زیادہ فعال اور سب سے زیادہ نمایاں تھا۔ یہ اُن آوازوں کے مماثل تھا مثلاً جو یہاں بھی نے پُستائی دیتی ہیں،

مگر یہاں سے دوطرح کی آوازیں برآمد ہو سکتی ہیں، پہلی وہ جو آناڑی انگلیوں کی کارکردگی کا نتیجہ ہوں اور

جنہیں ہم شور (Noise) کہیں، دوسری وہ جو نعمانی زیردیم کا مظاہرہ کریں اور جن کے عقب میں موسیقی

گرامر یا سٹم کے طور پر موجود ہو۔ زبان (Language) کی کارکردگی ’موسخرا لذر صورتی حاصل ہے کہ اس

میں ’گفتگو‘ کا زیردیم جس سے سنی کا تشریح ہوتا ہے، ہمیشہ ایک غیر مرنی لسانی نظام (System) یا مگر عرس

تابع ہوتا ہے۔ جہاں تک گفتگو کا تعلق ہے سوسیور نے اس کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ موقف

اختیار کیا تھا کہ ہر لسانی نشان (Linguistic Sign) دو عناصر پر مشتمل ہوتا ہے ایک دال (Signifier)

دوسرا دلوں (Signified)، ’مقدم‘ لذر کردہ لفظ ہے جو موسخرا لذر Concept کو نشان زد کرتا ہے۔

زبان کی کارکردگی کے بارے میں سوسیور کے مہیا کر سہ اس مائل کو پہلے علم ’انسان اور بعد ازاں

اوپر برونے کارل نے کی کوشش کی۔ علم الانسان میدان میں لیوی سٹراس نے (گوہ اس بات کو، دانی نہیں)

سوسیور، ڈل کو سامنے رکھ کر سانی ثقافت کا چہرہ لیا تو اُس پر منکشف ہوا کہ ہر کلچر زبان کے منشا ہے

یعنی اُس کے ہر حصے (عادات، اطوار) کے پس پشت ایک مناسب اجتماعی نظام Language کے طور پر موجود

ہوتا ہے جس کے مطابق ہر حصہ بصورت گفتگو زیردیم کا مظاہرہ کرتا ہے۔ مثلاً اس طیر کے بارے میں، اُس

نے موقف اختیار کیا کہ ان کے سب سے متنوع کے پیچھے ایک بنیادی اسطور (Meta-Myth) موجود ہے

جو اس طیر کے جملہ نمونوں کے لیے، ڈل کا کام دیتی ہے۔ لیوی سٹراس نے ثقافتی تقاضوں میں شادی بیاہ کے

قوانین، کھانے پینے اور پہننے کے آداب، رسوم و رواج اور Totemic Systems کو مفرد اکائیوں کے بجائے

رشتوں کے جال کی صورت میں دیکھ۔ گویا جس طرح زبان فونیم (phonemes) کی مخصوص ترتیب سے عبارت ہے اسی طرح سو سائی اپنے اُن اجزاء یعنی gustemes پر مشتمل ہوتی ہے جو تقابل اور انسداد کے بعض ساختوں کے مطابق مرتب ہوتے ہیں۔ چوں کہ ساختیں جملہ ثافتوں میں ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں اور لاشعوری میلانات کے تابع نہ بنی ہیں لہذا ان کی حیثیت Langue کی سی ہے۔ اس کی یوی سٹریس کا مقصد یہ دیکھنا تھا کہ کس طرح انسان اساطیر کی زبان سمجھ سوجتا ہے مقصد یہ تھا کہ کس طرح اساطیر انسانوں کو (غیر شعوری طور پر) ایک خاص انداز میں سوچنے پر مجبور کر دیتی ہیں یا یہ کہ وہ کس طرح انسان کو میڈیم بنا کر خود

سوچتی ہیں 'یوی سٹریس کے اصل الفاظ یہ ہیں۔ How mythel think in man unknown to them۔ اب اگر اس کان الفاظ کو سوسیو لوجکس کی روشنی میں دیکھ جائے تو کس طرح افراد گفتگو کرتے ہوئے زبان (Langue) کے تابع ہوتے ہیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ افراد جب آپس میں گفتگو کر رہے ہوتے ہیں تو دراصل

زبان بول رہی ہوتی ہے۔ چنانچہ اس پس منظر میں ہائیڈگر کے الفاظ 'language speaks not man' کا مفہوم واضح ہوتا ہے اور اسی حوالے سے Writing writes not Authors کا مطلب بھی ظاہر ہوتا ہے۔ میرس ہاکس نے یوی سٹریس سوسیو لوجکس اور ہائیڈگر کے یوی دی مؤقف کو سامنے رکھتے ہوئے لکھا ہے کہ:

It man merely comp as with the structure of his language to an extent that justifies Heidegger's ascription: 'language speaks not man' same principal forces a similar conclusion in respect of literature writing writes not authors.

میرس ہاکس نے Language speaks not Man کے الفاظ ہائیڈگر سے منسوب کیے ہیں۔ دراصل اس نے یہ نتیجہ جو نا تھن ٹکر کی کتاب Structuralist Poetics کے صفحہ ۲۹ کی عبارت پر پڑ کر مرتب کیا۔ اے کنگولی چند نارنگ نے بھی اس صفحے کی عبارت کو پڑھا مگر نتیجہ یہ مرتب کیا کہ مندرجہ بالا الفاظ کو ہائیڈگر سے منسوب نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ اُن کے بقول 'ہائیڈگر کے اصل الفاظ یہ ہیں۔

Die sprache spricht nicht Der Mensch-Der Mensch spricht nur indem er geschick ick der sprashe entspricht. (Language speaks, man speaks only in so far as he artfully compues with language.)

واضح ہے کہ ہائیڈگر کا یہ قول بھی جو نا تھن ٹکر کی مندرجہ بالا کتاب کے صفحہ ۲۹ پر ہی درج ہے اور ترجمہ بھی جو نا تھن ٹکر کا ہے۔ اس ترجمے سے قطعاً یہ نتیجہ نہیں نکلا کہ میرس ہاکس نے ہائیڈگر سے غلط قول منسوب کیا۔

در اصل ٹینس ہاگس نے خود کو ہائیڈرک کی مندرجہ بالا عبارت کے ترجمے تک محدود نہیں رکھا اس کے بعد جو ناٹھن کلرنے جو توضیحات پیش کی ہیں انھیں بھی سامنے رکھا ہے۔ مثلاً جو ناٹھن کلرنے لکھا ہے کہ۔

The construction of a system of rules with infinite generation capacity makes even the creation of new sentences a process governed by rules which escape the subject.

اس عبارت کی لٹھی میں وثوق سے کہا جاسکتا ہے کہ ٹینس ہاگس ہائیڈرک کے قول کو صحیح سمجھا ہے۔ واضح ہے کہ جو ناٹھن کلرنے ہائیڈرک کے قول کو تمام وکمال قبول نہیں کیا۔ اس کے subject کا وجود ابہم ہے جسے اؤں اؤں بٹھے در بعد آراں ہائیڈرک نے decentre کر دیا تھا۔ جو ناٹھن کلرنے ناٹھروپ فرنی کی اس بات کو بھی رد کیا ہے کہ ہر نئی نظم سابقہ نظموں کے مواد سے جنم لیتی ہے۔ آخر میں جو ناٹھن کلرنے لکھا ہے:

The analyst's task is not simply to describe a corpus but to account for the structure and meaning that items of corpus have for those who have assimilated the rules and norms of the system.

غور کیجیے کہ یہاں وہ سسٹم پر زور دے رہا ہے مگر subject کو منہا کھٹے نہیں۔ فرد، معنی کا منہج نہ سہی، تاہم معانی اس سے گزرتے بغیر وجود میں نہیں آسکتے۔ گویا ہم با structuring ہے جس میں subject ایک ابہم کردار ادا کرتا ہے۔ جو ناٹھن کلرنے کی ساری بحث سے ہائیڈرک کے الفاظ کا اصل مفہوم واضح کرتا ہے۔ چنانچہ ٹینس ہاگس سے ہائیڈرک سے جو قول منسوب کیا ہے وہ غلط نہیں۔

خیر یہ تو جملہ معترضہ تھا۔ اصل مسئلے کی طرف لوٹتے ہوئے مجھے یہ کہنا ہے کہ زیر بحث نکتہ تین صورتوں میں نہ ہر ہوا ہے۔ نہ ان کے سلسلے میں اس نے زبان بولی ہے آوی نہیں کا رُپ دھا رہا ہے، اسطور کے سلسلے میں اسطور سوچتی ہے انسان ہیں کی صورت اختیار کی ہے اور ادب کے میدان میں "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" میں خود کو پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے ادب کے معاملے میں لکھت مراد ادبی تحریر ہو سکتی ہے۔ چونکہ ادبی تحریر کا طرز امتیاز اس کی شعریت یعنی Poetics متصور ہوتی ہے اس لیے ادب میں (بالخصوص بارے کے حوالے سے) ایک ادبی الفاظ ہے کہ، ہر سچائی، ہر علم، انسان (لکھت مراد ادب کی شعریت ہی متصور ہوگی۔

و واضح ہے کہ ساحتی تنقید سے پہلے (بالخصوص انیسویں صدی کے رن آخر میں) مصنف کو تصنیف پر لوقیت حاصل تھی ادب کو Message without Code کہا گیا تھا۔ رڈی ایسٹ پندوں نے اس کے

بالکل عکسِ بآکی بھی اسے Code without Message کہہ دیا۔ اس کا موقف تھا کہ دب کا وجود اصلاً ایک لسانی وجود ہے، لہذا تنقید کا مقصد ادب یا اسے کی ہیئت یعنی اس کے لسانی وجود کا مطالعہ کرنا ہے۔ وہ ثابت یہ کر رہے تھے کہ ادب عام تحریر کو نفسی سطح پر منقلب کر کے انوکھا بنا دیتا ہے۔ انھوں نے انوکھا بنانے کے اس عمل کو Ostranenie کا نام دیا۔ بعد ازاں پراگ سکول نے اس کے لیے Fore-grounding کا لفظ استعمال کیا۔ دراصل ساقیانی تنقید پہلے ہیئت پسندی کی تین صورتیں مہیاں ہوئی تھیں: ایک تو روسی ہیئت پسندی کی وہ تحریک تھی جسے روس میں ۱۹۳۹ء کے مک بھگ سیاسی دُحوہ کی بنا پر وہ دیا گیا، دوسری نئی تنقید کی وہ تحریک تھی جو انگلستان میں پران چڑھی اور جسے ہڈ مہیا کرنے والوں میں ایلین ریڈرز، ایمس اور لیونس کے نام مشہور ہوئے اور تیسری نئی تنقید کی وہ صورت تھی جو امریکہ میں مقبول ہوئی اور جس کے نام لیواؤں میں جان کرویر سم اور آیلن میٹ وغیرہ کو اہمیت ملی۔ ہر چند ان تینوں کی ترجیحات ایک دوسرے سے کسی حد تک مختلف تھیں مگر ان کا بنیادی موقف ایک تھا۔ اس موقف کی ایک شق یہ تھی کہ تخلیق کا تجزیہ اس کے اجزائے ترکیبی کے حوالے سے کیا جائے۔ اس سلسلے میں روسی ہیئت پسندی کا کہنا تھا کہ ادب پارہ بنیادی طور پر ایک لسانی وجود ہے، لہذا تخلیق کار اپنی تخلیق میں زبان کے جوہر اور نشان بھی کے برتنے کو برتنے کا راز لاتا ہے۔ ادھر امریکی اور برطانوی نئی تنقید کا یہ عالم تھا کہ وہ تخلیق میں مضمر قولِ خال، تناؤ، ابہام، مرکز، ریختگی وغیرہ پر تمام تر توجہ مبذول کر رہی تھی۔ دوسری شق یہ تھی کہ ادب کسی نظریے فلسفے یا تاریخی مواد کی تشہیر کا ذریعہ نہیں، یہ اپنا ایک مقصود، بذاتِ سانی وجود رکھتا ہے۔ تیسری یہ کہ تخلیق، ایک ناممکنی عمل ہے جس میں ہیئت اور متن دو مختلف چیزیں نہیں۔ ہیئت پسندی کی یہ تینوں صورتیں تخلیق کو ایک خود مختار اور خود کفیل شے قرار دینے پر مبنی تھیں اور ادبی نقاد سے یہ تقاضا کر رہی تھیں کہ وہ تخلیق کو اس کی بنیادی ساخت کے حوالے سے پرکھے۔

مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو روسی ہیئت پسندی تمام تر توجہ تخلیق کے لسانی وجود پر مبذول کر کے یہ کہہ رہی تھی کہ شعری، لفظی، فنی ہے نہ کہ شعری موضوعات سے، یہ ایسی کھڑکی ہے جس میں سے آپ "باہر" کو نہیں دیکھتے، کھڑکی بجائے خود مرکزِ نگاہ ہے، نیز یہ کہ ادبی زبان نہ صرف انوکھا بناتی ہے بلکہ بجائے خود

ایک انوکھی شے ہے۔ دوسری طرف ”تقید“ کا یہ موقف تھا کہ تخلیق کا خود کفیل لسانی وجود بہت کمزور تھا۔ یہاں رعایا لفظی اقوال بحال دیرہ مرتب ہوتا ہے۔ دراصل انھیں کی کارکردگی سبکی وجود میں آتے ہیں۔ دونوں کی توجہ تخلیق کے سڑک پر مبذول تھی۔ سڑک پر کا تصور اس مشین کا ساتھ جو پڑوں مشین ہوتی ہے۔ نئی تقید کے بعد ساختیات کو فروغ بد تو مشین کا تصور بس پشت جا پڑا اور کو اتم طبعیات کا وہ تصور سامنے آگیا جو سڑک پر کو اجزا کا مرکب قرار دینے کے بجائے رشتہ کی جال قرار دیتا ہے۔ چنانچہ اب تمام تر توجہ اجزا کے بجائے ان دھانگوں (Conventions اور Codes) پر مبذول ہوئی جن کی وجہ سڑک پر کا وجود قائم تھا۔ موسیقی سے اس کی مماثلت قائم کی جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہی ہیئت پسندی نے آواز کو اور آواز پیدا کرنے والے آلات موسیقی کو (جن میں انسان بھی شامل ہے) زیادہ اہمیت دی اور نئی تقید نے سُروں اور ٹکریوں اور لغت کے زیر و بم کو اہم جانا جب کہ ساختیات نے لغات کے مجملہ تنوع کے احوال میں راگ و گیتوں کا نظام دریافت کرنے پر زور دیا۔

ہیئت پسندی کے دور کے بعد ساختیاتی تقید کے عتب کو فروغ ملا جس نے تخلیق کو ”شے“ قرار دینے کے بجائے (جس میں معنی یا معانی بند ہوتے ہوں) ایک ایسی ساخت قرار دیا جو اجزا کا مرکب نہیں تھی وہ رشتوں کی ایک گرہ تھی۔ اس کا موقف تھا کہ ساخت کوئی ٹھوس شے نہیں جسے حسیات کی مدد سے گرفت میں لیا جاسکے وہ عقلی رشتوں کا ایک نظام یا سسٹم ہے جسے ہم perceive کرنے کے بجائے conceive کرتے ہیں۔ تاہم دیکھا جائے تو جہاں رُوسی ہیئت پسندی نے ”پیغام“ کی کسٹری کردی تھی وہاں ساختیات نے ایک طرح سے message کا دوبارہ قرار کر لیا مگر اب message عام تقید کے حتمی معنی یا پیغام کے برعکس Conventions اور Codes کے طبقہ و طبقہ (stratified) نظام کا دوسرا نام تھا۔ رومان باہت نے کہا کہ اس پیغام کے ”نذر“ کوئی شے نہیں ہوتی جیسے مثلاً سیپ کے اندر بیج یا آم کے اندر میو ہوتی ہے، پیغام کچھ نہیں سوائے اپنے پرتوں کے ایک لاقا ہی سلسلے کے اسی طرح تخلیق کچھ نہیں سوائے اپنی داخلی اور عقلی ساخت کے پرتوں کے جو اپنے نذر کوئی ٹھوس پیغام یا معنی نہیں رکھتے تاہم رشتوں کا یہ نظام جسے ہم ساخت کا نام دیتے ہیں بجائے خود ایک پیغام بھی ہے۔ ساختیات نے اسے شعر یا Poetics کا نام دیا ہے۔ یہ

نہیں کہ شعریات کا تصور محض ساختیاتی مکتبہ ہے اور اصل مختلف مفکرین یا تنقیدی مکاتب نے اپنے اپنے زمانے میں شعریات کی خاص وضع یا خاص پہلو کو شیخ غفر کے پیش کیا ہے۔ مثلاً ڈیوکرٹس کے ہاں شاعرانہ وجدان (inspiration) کو زیادہ اہمیت ملی اور فیثاغورث اس توافقی اور تناسب کو، ارسطو نے ترکیب و باطن کو ابھارا۔ جبکہ لانا جانی نس نے حاست جذب پیدا کرنے کے وصف کو اہمیت دی۔ ارسطو کے بعد سترھویں صدی تک سچے گو بطور میزان قبول کیا گیا پھر سچ کے بجائے حسن و میزان مقرر ہوا اور یہ داستان بہت طویل ہے۔ انیسویں صدی کے نصف آخر میں ایک متعین معنی یا پیغام کی کامیاب ترسیل کو یہ طور میزان اہمیت ملی۔ پھر بیسویں صدی کے چار میں نئی ہیئت پسندی نے لسانی ماڈل کو شعریات کا درجہ دیا۔ نئی تنقید نے تخلیق کو مصنف کی بالادستی سے الگ کیا اور اس کی منت معنی کے انشراح کے عمل کو شعریات کہا جبکہ ساختیات نے سخت کے جال (web-like) مخصوص نظام کو شعریات کا درجہ دیا جو Codes اور Conventions کے رابطہ یا سیم عبارت تھا۔ اس ضمن میں اس سوپیورکماڈل کو سامنے رکھتے ہوئے تخلیق کا متعدد متغیر صورتوں کے عصب میں ساخت کا (Language کی صورت میں) اقرار کیا۔ تاہم جہاں ساختیاتی ناقدین کی پہل جرحت نے سوپیورکماڈل، اس کو ذہنی ساخت کی تقسیم کے لیے استعمال کیا تھا وہاں بعد میں آنے والوں نے یہ موقف اختیار کیا کہ ادب بجائے خود ”زبان“ ہے۔ اسی حوالے سے رولان بارت نے Literature's Being کا ذکر کیا جو زبان سرب ہوا تھا اور تو دروٹ Grammar of Literature کی نشان دہی کی اور اصل اس کو ہاکی ساری دلچسپی ٹسٹم میں تھی نہ کہ کسی خاص مواد یا کسی خاص معنی میں! جہاں تک سسٹم کا تعلق ہے اس کی یکے سے گہری ساخت ہے جو تنوع کی حامل ہے اور ذہنی گہری ساخت (Deep Structure) جس کا متنوع وجود میں آتا ہے۔ اس سلسلے میں گریماس کا حوالہ دیتے ہوئے میزس ہاگس نے لکھا ہے

In effect, Greimas argues, these binary opposites form the basis of deep lying actantial model (Modela Actantial) from whose structure the superficial structures of individual stories derive and by which they are generated. The parallel with Saussur's notion of langue which underlies parole and with Chomsky's notion of competence which precedes performance is clear.

اب صورتیکہ یوں ابھرتی ہے کہ Writing کی بھی ایک زیربنی ہے جو سوپیورکماڈل کی پیش کردہ لسانی

ترجمہ کرتی کے مشابہ ہے۔ سو ہیوگر زبان کو Parole 'Langua' Language میں تقسیم کیا تھا جن میں سے پارول یعنی گفتار چاسکی کی performance کی طرح زبان کے نظر آنے والے بیٹرن کے مشابہ تھی جبکہ لانگ اس گرامر سائنس یا سسٹم کا نام تھا جو چاسکی کی competence کی طرح اس بیٹرن کے مقب یا بیٹون میں موجود تھا اور زبان (Language) وہ گہری ساخت تھی جس کو خود گرامر کا پورا سسٹم پیدا ہوا تھا۔ ادنیٰ ترجمہ کرتی میں بھی ایک تو گفتار کا پرت ہے جو متنوع تخلیقات کی صورت نظر آتا ہے اور سو پرت ان Codes اور Conventions کا ہے جو حقیقت میں ایک قدر مشترک کے طور پر سمجھتے ہیں جبکہ تیسرا پرت اس گہری بنیادی ساخت کا ہے جس سے Codes اور Conventions کا یہ سارا نظام طلوع ہوتا ہے۔ یہ گہرا اور بنیادی سٹرکچر ذہن کے بنیادی سٹرکچر کے مماثل ہے اور اس میں Binary Oppositions کی اساس پر استوار ہے۔

جب میں کہتا ہوں کہ Writing سے زبان بارت کی مراد شعریات (Poetics) ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ بارت کا اشارہ متن کے بجائے (جو مختلف تخلیق مثلاً نظمیں، افسانے یا ناولوں کی گاہری ساخت کا مظہر ہوتا ہے) رشتوں اور Codes سے عبارت، ایک دکھائی دینے والے سسٹم کی طرف تھا۔ میں نے یہ بات ایک رائج غلط فہمی کے ازالے کے لیے کہی ہے کیونکہ بعض ناقدین کسی تخلیق کار کے کام کا جائزہ لیتے وقت اسے پہلے سے موجود دیگر تخلیق کاروں یا نظریہ سازوں کے کام کی ایک نئی ترتیب قرار دے دیتے ہیں یا ان کی موجودگی سے اسے مشروط گردانتے ہیں جو میرے نزدیک غوامیسی کے بجائے سطح آب پر محض کشتی چلانے کا وظیفہ ہے۔ مثلاً اقوال کے بارے میں اگر کہا جائے کہ اس کی شاعری سریندا احمد خاں کی تحریک ابن العربیٰ نے طے اور برگسٹن کے نظریات، ایک مخصوص شدت کے مظاہر سے اخذ و اکتساب کا عمل ہے اور اس پس منظر سے ہٹ کر اس کا کوئی تشخص قائم نہیں ہو سکتا تو یہ، زبان کی شاعری کی محض بالائی سطح کو چھونے کے مترادف ہوگا کہ اقبال کی شاعری مظاہر یا نظریہ کا اظہار کر رہی یا ترتیبی نہیں ہے اس بنیادی سوچ کے خلفی سسٹم کی راہنہ ہے جس سے یہ نظریہ اور مظاہر خود نمودار ہوئے ہیں۔ بارت نے جب Writing کہا تو اس کا اشارہ تخلیق شدہ ادبی نمونوں سے کہیں زیادہ سسٹم کی طرف تھا جس سے نمونے پیدا ہوئے تھے۔ اس کے الفاظ میں

The goal of all structuralist activity, whether reflexive or poetic, is to reconstruct an object so as to manifest the rules of its functioning.

What is new is a mode of thought (or a poetics) which seeks less to assign completed meanings to the objects it discovers than to know how meaning is possible. The critic is not responsible for reconstructing the work's message but only its system. Just as the linguist is not responsible for deciphering the sentence's meaning but for establishing the formal structure that permits this meaning to be transmitted.

اس قہار کے دوپٹے میں واضح ہوتی ہیں۔ یکے کے بارت پیغام کے مقابلے میں سسٹم کو اہمیت رہتا ہے، دوسری یہ کہ وہ اس سسٹم کو Codes پر مشتمل گردانتا ہے۔ اس کے لیے ادب پارہ کوئی ایسی کھڑکی نہیں جس میں باہر کے کسی منظر یا چیز یا متن کو دیکھا جاسکے۔ وہ اسے ایسی کھڑکی گردانتا ہے جو بجائے خود ایک متصور بانڈاٹ ہے۔ جہاں تک رومیں بارت پیش کر دے Codes کا تعلق ہے ان کے بارے میں جان کاری حاصل کرنے کے لیے اس کے فکری نظام پر ایک طرزان نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ بارت کے مطابق ادب ایسا ہتھیار ہے جو Codes کے ربط مابین سے عبارت ہے۔ اس ہتھیار کا مقصد کسی پیغام کی ترسیل نہیں، وہ خود اپنا پیغام ہے جس کا مطلب ہے کہ ہیئت اور مورد و مختلف چیزیں نہیں ہیئت خود ہی سورہگی ہے۔ میں نے اپنے بعض مضامین میں اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہیئت اور مواد کا رشتہ وہ نہیں جو چھال اور پانی میں ہوتا ہے یہ وہ پشتہ ہے جو برف کی قاش اور پانی میں ہے برف کی قاش کے اندر پانی بند نہیں ہوتا برف کی قاش بجائے خود پانی ہوتی ہے۔ بارت کا خیال ہے کہ بعض لکھنے والے اپنی تخلیقات کو ”ذریعہ“ بنا کر پیش کرتے ہیں یعنی تخلیقات کی دوسری قاری کو دیگر منطقوں کے بارے میں جان کاری مہیا کرتے ہیں۔ انھیں بارت نے Ecritant کا نام دیا ہے۔ ان کے مقابلے میں اسے لکھنے والے بھی جن جو Writing کو ”ذریعہ“ نہیں بناتے، خود اسے مرکز نگاہ قرار دیتے ہیں۔ ان لوگوں کو اس نے Ecritant کہا کر پکا دیا ہے۔ دوسرے نظموں میں اس نے مقدمہ الذاکر کو ”محرم“ کہا ہے جب کہ مؤخر الذکر کو ”معصیت“ کا نام دیا ہے۔ مقدمہ الذاکر زبان کے حوالہ جاتی (referential) پہلوئیں ہیں جب کہ مؤخر الذکر زبان کے جمالیاتی (aesthetic) پہلوئے۔ بارت کے مؤقف کو ٹیپس ہاوس نے ان الفاظ میں بیان کیا ہے

Painters paint: they require us to look at the use of colour, form, texture, not to look through their painting at something beyond it, by the same token musicians present us with sounds not arguments or

events. So writers write, they offer us writing as their art, not as a vehicle but as an end in itself

رواں بارت نے جہاں لکھنے والوں کے دو طبقوں کی مثال دہی کی ہے وہاں لکھت کی دو قسم کو بھی نشان زد کیا ہے ایک قسم وہ ہے جو قاری کو مستقل رویہ اختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے اور دوسری قسم میں قاری یک فعال کردار ادا کرنے پر خود کو مائل پاتا ہے اور لکھت میں شریک ہو جاتا ہے۔ مقدمہ لکڑ کو بارت نے Readerly (Lisble) اور مؤخر اندکڑ کو Writerly (Scribible) کا نام دیا ہے۔ مؤخر اندکڑ قاری کو یہ مسرت، انگیز حساس دلاتی ہے کہ وہ خود بھی تحریر کا مصنف ہے نیز یہی تحریر اے Jouissance کی نہ لذت مہیا کرتی ہے جو جنسی لذت یا وجد کے مشابہ ہے۔ ایسی تحریر قاری کی توجہ کو اپنے بدن پر مرکوز کرتی ہے نہ کہ اُسے کسی اور ہی دنیا کا منظر دکھاتی ہے۔ مقدمہ اندکڑ تحریر میں داس (Signifiers) ایک خاص سمت میں پئے شے قدموں کے ساتھ رواں بہتے ہیں اور بدل (Signifieds) سے ہم رشتہ ہو جاتے ہیں جبکہ مؤخر اندکڑ تحریر میں دامنوں کے تصور منقطع ہو کر قص کرنے لگتے ہیں۔ وہ یہ قص Codes کے تال پر کرتے ہیں اور تال کا رستہ بھرتی ہے کہ قص تال اور قص میں فرق تک باقی نہیں رہتا۔ رقص قص کرتے ہوئے اپنے بدن کی دل فریب حرکات سے ایک ایسی ”تحریر“ کو جنم دیتا ہے جو کسی نظریے یا حیاں یا مقصد کی جانب دامن کو متوجہ نہیں کرتی فقط اپنی الونکی موجودگی سے وجود کا عالم جاری کر دیتی ہے۔ بارت نے Writerly Text کو اسی معنی اور اسی پس منظر میں پیش کیا ہے اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ متن دیگر متنوں کے ساتھ علت و معلول کے رشتے میں منسلک نہیں یہ Codes کے مشترک قص میں جٹا ہونے کے باعث شعریات کے واسطے سے ہم رشتہ ہے۔

بے شک کوئی بھی متن خلا میں تخلیق نہیں ہوتا وہ ماحول جزا ہوتا ہے۔ مثلاً زہار ایک مشترک ذریعہ ہے جسے تمام متن برائے کار لاتے ہیں دوسری قدر مشترک وہ ثقافت ہے جس کے اندر متن تخلیق ہوتا ہے اور جس کے اندر ہی دیگر متن جنم لیتے ہیں مگر جب ہم کسی ادب پائے کا مطالعہ کرتے ہیں تو اسے لفظ ایک مخصوص زبان اور مخصوص کچر کے حوالے سے نہیں دیکھتے اُسے ذہن کے حوالے سے اُس Universal Grammar اور کچر کے حوالے سے اُس عالم گیر انسانی ثقافت کی روشنی میں بھی پڑھتے ہیں جو مختلف متنوں اور ثقافتوں کے

عقب یا بطوں میں موجود ہوتی ہے اور جسے Deep Structure کا نام ملنا چاہیے۔ میرا موقف یہ ہے کہ جب ہم کسی متن کو دیگر متن کے مشروط کر دیتے ہیں تو تخلیقی عمل کی کھل ہار لی سطح کی بات کرتے ہیں، ہر متن کا ایک ظاہر چہرہ ہوتا ہے جو اسے زمیں و مکاں میں قید کرتا ہے مگر ہر متن کے گہرے پرت بھی جوتے ہیں جو زمان اور ثقافت کی عالم گیریت اور Codes اور Conventions کے ایسے مخفی نظام کی گواہی دیتے ہیں جس کی پہچان اُس کے مظاہر کا ربط باہم یعنی Inter-relatedness ہے نہ کہ اُن کی حاصل جمع! پھر ثابت بھی ہے کہ ان جملہ ثقافتی مظاہر ربط باہم پس پشت انسانی ذہن کی دو ساخت بھی ہے جو بجائے خود ایک ”ربط باہم“ ہے۔ اپنی کتاب ”تخلیقی عمل“ میں (جو پہلی بار ۱۹۷۷ء میں شائع ہوئی) میں نے دو عناصر (فعال اور منفعل) کا ذکر کیا تھا۔ فقار عناصر میں میں نے مصنف کی شخصی زندگی، زندگی کے حادثات و واقعات، اُس کے علمی اور ثقافتی ماحول اُس کے مطالعے (جو ظاہر ہے کہ دیگر متن کا مطالعہ تھا)، اُس کی نظریاتی ترجیحات و بیرونی سب کو سیٹ یا تھا، در منجمل عناصر میں اُس کے نسلی اور آرکی ٹائپس مواد کی نشاں دہی کی تھی۔ میرا موقف یہ تھا کہ تخلیقی عمل میں دونوں طرح کے یہ عناصر براہ راست شامل نہیں ہوتے یہ آپس میں ٹکرا کر مزاج یعنی Chaos میں تبدیل ہو جاتے ہیں جس میں سے تخلیق، جست رگا کر باہر آ جاتی ہے، لہذا تخلیق کے اندر نہ صرف منفعل اور فقار عناصر منقلب ہو کر شامل ہوتے ہیں بلکہ خود تخلیق بھی تقلیب کی مظہر ہے۔ میں نے اس سلسلے میں حیاتیات کے Mutation کے نظریے سے روشنی حاصل کی تھی۔ دوسری طرف، ساختیاتی تنقید نے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے سو ہیور کے مساں ماڈل کو سامنے رکھا ہے اور جب ادب پر اس کا اطلاق کیا ہے تو متن کی ظاہری صورتوں کے بجائے اُن کے اندر کے مخفی سسٹم کو اہمیت دے رہا ہے۔ میرا نقطہ نظر یہ ہے کہ ہم اگر کسی بھی ادبی تخلیق کو محض دیگر تخلیق کا آمیرہ کہیں گے یا اُس سے مشروط قرار دیں گے تو اُس کی نفردیت پر کاری ضرب لگے گی۔ غالباً اسی احساس کے تحت خود بارت کو بھی اپنے موقف کی مزید وضاحت کی ضرورت پڑی تھی جو اُن تھن کلر نے لکھا ہے

(According to Barthes) each text is its own model, a system unto itself. It does not have a single structure assigned to it by literary system, nor does it contain an encoded meaning which a knowledge of literary codes would enable one to decipher

یاد دہا کے اس موقف پر غور کرتے ہوئے جو نا تھن کلرنے اس رائے کا ظہار کیا ہے

Barthes's argument seems fundamentally ambiguous - not only does he preserve his notion of code, which entails collective knowledge and shared norms. It is in S/Z that the concept reaches its fullest development: the codes refer to all that has already been written, read - seen and done.

گویا بارت نے متن کو کسی مخصوص ادبی مواد یا ثقافتی ماحول تک محدود نہیں رکھا اور جو کچھ سبک لکھی 'ڈیکھا' پڑھا اور کہا گیا ہے اس سلسلے کو انسانی تائید کے طور پر نشان زد کیا ہے۔ اس ایک جیسے میں پوری انسانی ثقافت کی طبقہ و طبقہ موجودگی کی طرف اشارہ ہے نہ کہ کسی زبان کے ادبی مواد کی طرف! مزید یہ کہ اس Codes اور Conventions کو بھی ایک گہرے سسٹم یا سٹرکچر کے اشارہ نمبر کا منصب عطا کر دیا ہے یا یوں کہیے کہ Codes کے مفہوم میں نیک کے انھیں وہ بن انسانی کی جبلت کھائیوں کا بلکہ خود حقیقت (reality) کو کھائیوں (lays) کا اعلیٰ ترین قرار دے ڈالا ہے (ذہن یونگ کے Archetypes کی طرف بھی مبدا سے تعلق ہے)۔ چوں کہ بارت کلرمانہ، طبیعیات کے Bootstrap Hypothesis کے فروغ کا دور بھی تھا لہذا اس امکان کو رد نہیں کیا چ سکتا کہ خود بارت سے غیر شعوری طور پر اس کے اثرات قبول کر لیے تھے۔ کیسے رانے بوٹ سٹریپ رائیو نگا کا سبب باب ابن الکناظ میں بیان کیا ہے

(الف) بوٹ سٹریپ مسلک کے ماڈل (Matter) کے بیرونی اجزاء کے تصور کو ترک کر دیا ہے۔ (ب) اس کے کائنات کو واقعات (events) کے ایک متحرک ویب مائیم کے حامل جال (web) کی صورت میں دکھایا ہے۔ (ج) اس کے نزدیک ماڈل کا پیٹرن اور انسانی ذہن کا پیٹرن ایک دوسرے کے عکس ہیں۔ (د) یہ پیٹرن ایک دوسرے پر مشتمل نہیں بلکہ دوسرے میں involved ہیں۔ (ر) ہر پارٹیکل کائنات کے حصہ پارٹیکل پر مشتمل ہوتا ہے۔

طبیعیات کے اس بوٹ سٹریپ مسلک کے سامنے دلائل بارت کے نظریہ کو رکھ کر دیکھیں تو مماثلت بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ بارت کے Codes بھی ایک دوسرے کے ساتھ ملت، معلول کے رشتے میں مسلک نہیں خود ایک ہی جاں کے دھگے ہیں، نیز کوڈ کا یہ سارا پیٹرن خود اسان ذہن کے پیٹرن کا عکس ہے بالکل اسی طرح جس طرح خود نسبی ذہن کا پیٹرن کوڈ کے پیٹرن کا عکس ہے۔ بات کا سبب باب یہ ہے کہ بارت کے Codes وسعت میں ہو کر حقیقت (reality) کے ان Lays یا Stringly Codes (کھائیوں) پر مشتمل دکھائی دینے لگے ہیں جن سے پوری کائنات عبارت ہے۔ ادب کے حوالے سے

دیکھیں تو یہ کھائیاں تخلیق کے اندر بھی موجود ہیں اور قاری کے اندر بھی! لہذا جب قاری کسی متن کا مطالعہ کرتا ہے تو تخلیق کے پرت ہی نہیں اُتارتا، وہ اپنی ذات کے پرتوں کے اُترنے کا منتظر بھی دیکھتا ہے۔ اسی لیے میں نے اپنی کتاب ’تغیید اور جدید ادب و تنقید‘ میں یہ موقف اختیار کیا تھا کہ تخلیق اور قاری دو سائنوں کی طرح ایک دوسرے کے سامنے آتے ہیں جس سے معنی، فریبی کا عکس و عکس مسلسل جنم لیتا ہے۔ مگر فی الحال زیر بحث مسئلہ یہ ہے کہ یہ حوالہ بارت Writing سے کیا مراد ہے؟ میری رائے میں ہارت نے Writing سے کسی خاص زبانی اور مکانی صورت حال میں تخلیق ہونے والے متون سے کہیں زیادہ انسانی صورت حال میں تخلیق ہونے والے تمام تر متون میں ’مضمر سند‘ سے قائم کھائیوں کی کارفرمائی مراد لی ہے۔ اس کے ہاں Inter-Textuality کا مفہوم طبیعیات کی Inter-Relatedness اور اس کے مضمرات عجیبے مسائل نظر آتا ہے۔ درہم کی وہ مفہوم سے جسے ساختہاتی تغید اور تخلیق کی تخلیق مکرر کے سلسلے میں عام طور پر برتا ہے۔



سٹرکچر اور اینٹی سٹرکچر

انسان کی فطرت میں بہت ذلیعت ہے کہ وہ نہ صرف مظاہر کے اندر میں "ساخت" تلاش کرتا ہے بلکہ ہر ساخت کے عقب میں ایک اور ساخت دریافت کرنے کی بھی کوشش کرتا ہے حتیٰ کہ وہ اس آخری ساخت یعنی "اینٹی ساخت" پر پہنچ کر رُک جاتا ہے جو ساری "ساختیاتی ہائز آئی" کا منبع اور مصدر ہے۔ تاہم وہ اس نقطے پر حتمی طور پر رُک نہیں جاتا، بعض اوقات وہ اس کے عقب میں جا کر اُس نقطے سے بھی آشنا ہوتا ہے جو یکساں کا مظہر ہونے کے باعث "ساخت اور اینٹی ساخت دونوں سے ماورے۔"

نگلوین کا نکتہ باب میں طبیعتاً نے بھی اینٹی ساخت کے مرحلے کا ذکر کیا ہے، مگر اس کے عقب کے بارے میں نقطہ اتنا ہی کہا ہے کہ وہاں زمانہ مکمل کے متحد قوانین بے کار ہو جاتے ہیں۔ اینٹی ساخت کے مرحلے کا ذکر کرتے ہوئے طبیعتاً نے اجزاء کے اندر کا منظر دکھا ہے جو گنگ کے فوراً بعد کے عین منٹ کا وہ مرحلہ ہے جس میں ذرات (particles) کی "گنگ" وجود میں آئی تھی۔ ایک ایسی گنگ جس میں ذرات پیدا ہوتے تھے، ایک دوسرے سے ٹکرا کر منہدم ہوتے اور دوبارہ وجود میں آ جاتے تھے مگر مرکزے (Nucleus) نہیں بن پاتے تھے یہ مرحلہ اُس نروج (Chaos) اور گورکھ دھندے یا گنگ (Labyrinth) کا مرحلہ تھا جس سے (دریاد کے جوں) باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔

مغرب میں فریغ پانے والے تنقید (تیسوری) میں ساخت کے حوالے سے جو پیش رفت ہوئی ہے وہ بالآخر دریاد کے آخر کردہ اس نتیجے پر پہنچی ہے کہ کائنات ایک ایسا گورکھ دھندا ہے جس کی گنگ بے پناہ ناممکن ہے۔ وجہ یہ کہ اس کی گنگ موجود ہی نہیں۔ موجود صرف التوا کا منظر ہے جو اصلاً معنی کے التوا کو پیش کرتا ہے۔ زبان اور اس کے حوالے سے تقریر یعنی Text بھی ایک گنگ ہے جسے کسی ساخت 'نرکنے'

منبع یا مصدر ہم پرست نہیں کیا جاسکتا۔ صوفیائے بھی اس منجھک کا ادراک کیا تھا مگر پھر وہ اس کے عقب میں یکتائی کے اُس مقام کو بھی چھڑنے میں کامیاب ہوئے تھے جہاں کثرت کے جسدہ مظاہر ختم ہو جاتے ہیں۔ مگر دریدہ اور اُس کے ہم نواؤں نے منجھک (یعنی سٹرچر) تک ہی رسائی حاصل کی اور خود کو گہرو (Abyss) میں نیچے ہی نیچے جاتے ہوئے محسوس کیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ڈو منجھک کو ہمہ وقت کھولنے کے عمل میں لپٹے رہے اور معنی کے التوا کا منظر دیکھتے رہے مگر اُسے عبور کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔

جس طرح Concept کے مقابلے میں Non-Concept کی بات، کثرت ہوتی ہے اُسی طرح دریدہ نے ساخت کے مقابلے میں منجھک (مروانی سٹرچر) کی بات کی۔ طبعیت میں بھی Matter کے مقابلے میں Anti-Matter کا ذکر ہوتا ہے جو Matter کی نفی نہیں اُس کا اپنا ایک ائب وجود ہے۔ دوسرے لفظوں میں سخت و رشتوں کا ایک جال ہے جبکہ اینٹی سٹرچر میں رشتوں کی مخصوص ترتیب نوٹ جاتی ہے اور اس کی جگہ آزاد کھیل (Free Play) کا منظر بھر آتا ہے۔ دریدہ کے حق میں بات یہی جاسکتی ہے کہ وہ ساخت کی مربوط اور منظم صورت کے عقب میں لفظوں، صورتوں اور رشتوں کو بکھراؤ کے عالم میں دیکھنے میں بھی کامیاب ہوا۔ صوفیائے بھی اس مرحلے کو دیکھا تھا مگر پھر اسے فریب نظر کہہ کر مسترد کر دیا تھا جبکہ دریدہ نے اسے ”اصل حقیقت“ سمجھا جس کے اندر رشتوں، صورتوں، خطوط اور معانی کی کترتیں بکھراؤ کے عالم میں تھیں۔ دریدہ کی یہ ”اصل حقیقت“ ساخت نہیں تھی اینٹی ساخت تھی۔ یوں ساخت کے مربوط رُخ کی جگہ اس کے تحت لخت رُخ کو بل گئی، اس فرق کے ساتھ کہ ساخت کے اندر تو نامے جزائر ایک پیٹرن بن جاتے ہیں جبکہ اینٹی سٹرچر کے اندر رُخ بننے بگڑنے کا عمل جاری رہتا ہے۔ یعنی بھی کوئی رشتہ پوری طرح مرتب نہیں ہو پاتا کہ اُس کی شکاف پیدا ہو جاتا ہے جس کا deconstructio ہو جاتا ہے اور شے کے اجزا پھر سے گورکھ دھند کا حصہ بن جاتے ہیں۔ بقول دریدہ اُس گورکھ دھند سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں حالانکہ دُراستے بہر حال موجود ہیں۔ ایک یہ کہ گورکھ دھند کے عقب میں موجود یکتائی کے اُس عالم کو چھوا جائے جو گورکھ دھند سے باہر ہے (مگر دریدہ اسے قبول نہیں کرتا) دوسرا یہ کہ گورکھ دھند کو ساخت میں تبدیل ہونے دیا جائے (مگر دریدہ ساخت کے اس تصور سے گریز ہے اُس کے نزدیک منجھک ازل آبادی ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی امکان نہیں)۔

انسان ہاں دوڑنجان بہت نمایاں ہیں ایک نوجوان نقل (mimesis) دوسرے ہیماں (noddies) بنانے در پھر انھیں کھولنے کا نوجوان (جسے پیل پھنکا گیا ہے)۔ جہاں تک نوجوان نقل کا تعلق ہے ہم ہر شے کو کسی اور شے کی نقل (copy) سمجھتے ہیں۔ یونانی فلسفہ اس کی نمایاں تر مثال ہے جس کے تحت ہست کو اصل کی نقل قرار دیا گیا ہے اور یہ اصل فارم، ششم یا اصل الاصلوں کی ازلی ابدی صورت بھی عدم صورت ہے۔ یہ منبع اور مصدر بھی ہے در مرکز بھی۔ ایک ایسا مرکز جو مرکز میں ہونے کے باوجود دست مادہ ہے اور جسے کئی نام سے ہیں بعض نے اسے لوگوں یا Presence کہا ہے بعض نے اسے Transcendental Signified نام (امیان) مانا ہے بلکہ یہ بلیو پرنٹ جانا ہے جس کے عین مطابق یہ عالم وجود میں آکر اپنی کارکردگی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اسے آپ حوالہ یا Point of Reference بھی کہہ سکتے ہیں جس کے بارے میں ہمیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ جس کا کوئی پار نہیں۔

دوسرا نوجوان جھٹک بنانے (یا محسوس کرنے) اور پھر اس میں سے باہر نکلنے کا راستہ تلاش کرنے کا نوجوان ہے۔ یہ بات ہم سب کے تجربے میں ہے کہ نسبت 'تغیر' کے ایک مستقل عام کے تحت ہزاروں زاویوں، قاشوں، گزروں، قوموں اور لحوں میں متاثر ہوتا ہے۔ یوں کہ یہ سب منتشر اجزاء عجیب بے ڈھنگے طریق سے آپس میں جڑتے اور ٹوٹتے رہتے ہیں۔ چنانچہ ایک ایسا گورکھ دھند ابھر آتا ہے جس میں لا تعداد سمتیں ایک دوسرے کو کاٹتے چلے جاتی ہیں مگر کوئی ایسی سمت وجود میں نہیں آتی جو اس گورکھ دھند کے باہر لے جاسکے جب کہ انسان نسبت کی تلاش میں جڑ رہتا ہے۔ اگر وہ کسی نہ کسی طرح (چند لحوں کے لیے ہی) نسبت کو تلاش کر لے اور پھر اس کے ذریعے، جھٹک سے باہر آجائے تو یہ پیل پھنکے کی ایک صورت ہوگی جس سے اسے آسودگی، جہاں سبائی حظ یا عرفان حاصل ہوگا۔

افلاطونی فلسفے نے اس جھٹک سے باہر نکلنے کا راستہ، عیان یعنی Forms کے دریا کا حاصل کیا اور ساتھیات شعریات یعنی Poetics کے دریا سے اسی طرح مذاہب، بعد الطبیعیات کے مختلف مکاتب نے اپنے اپنے انداز میں ایک Point of Reference کی تلاش کی جو دراصل جھٹک سے باہر نکلنے کا راستہ تھا مگر دریا نے جھٹک سے باہر نکلنے کے لیے کسی Point of Reference پر انحصار نہیں کیا، اس کا یہ ایمان ہے کہ

پوائنٹ آف ریفرنس کے سے موجود ہی نہیں، وہ اسے ایک طرح کا فرار راستہ (E Escape Route) سمجھتا ہے جسے انسان کے تخیل یا دماغ کی مخصوص ساخت نے جنم دیا ہے۔ موجودیت والوں کی طرح وہ بھی اسے Bad Faith قرار دیتا ہے۔ وریدا کے نزدیک گورکھ دھند، آزی و آبدی ہے جس سے ہر نکلے کا نہ تو کوئی راستہ ہے اور نہ جس کے اندر کوئی مستقل نوعیت کا معنی ہی کا فرما ہے۔ ایک ایسا معنی جس کا ایک خاص مقام رنگ یا وضع ہو۔ نہ کہتا ہے کہ گورکھ دھند، تو اصلاً معنی کا اندر ہے جس میں معنی ہمہ وقت ملتوی ہو رہا ہے، نہ معنی کے ملتوی ہونے کی کوئی حد ہے اس گورکھ دھند کا کوئی سرا ہی موجود ہے، انسان کا کام "ملتوی ہونے" سے خود کو ہمہ تن ہنگ کرنا ہے، یعنی خود بھی ملتوی ہوتے چلے جانا ہے۔

یوں لگتا ہے جیسے وریدا کے سامنے کسی نے فلم کو، کٹا چل دیا ہو۔ فلم کو اٹا چلیں تو ہر شے پیچھے کی طرف دوڑنے لگتی ہے یعنی ملتوی ہوتے چلے جاتی ہے اور اس عمل سے تمام ساختوں کو ڈھلتے اور تصویروں کو گھٹکتے چلے جاتی ہے، فلم کو اس کے کی طرف چلیں تو تصویروں کا اندر بدستج، مربوط اور منظم صورتوں میں اٹھنے لگتا ہے، مراد یہ کہ "ساختوں" میں مرثب ہونے لگتا ہے۔ سوال یہ ہے کیا انسان (یا کائنات) ایک (ذاتی یا معنوی) گھٹلک میں ہمیشہ ہمیشہ کیلئے مٹھیں ہے؟ قرآن کہتے ہیں کہ ایسا نہیں ہے اور انسان گھٹلک سے باہر جانے والے راستے پر کام لیں ہے۔ خود وریدا بھی جب لفظوں کے گورکھ دھند میں سے لفظوں کا ایک ایسی ساخت مرثب کرتا ہے جو اس کے افکار کو وضاحت کے ساتھ قابل فہم انداز میں بیان کرتی ہے تو کیا اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس نے خود بھی گورکھ دھند سے ہر نکلے کا راستہ اختیار کر لیا ہے اور انسانی تجربات بھی اس بات کی توثیق کرتے ہیں کہ عناصر کا فنی نیز وقت کا غمزدگی گورکھ دھند۔ یہ دونوں راستے تلاش کرنے کے عمل میں مڑا جاتے ہیں مگر اس پر حاوی نہیں۔ وریدا یہ مفکرین اپنی جگہ غلط نہیں، ڈوسٹ کی بہ نسبت اس اعتبار سے زیادہ حساس ہیں کہ انھوں نے ایک ایسے منطق کو محسوس کیا ہے جس تک دوسرے مفکرین کی رسائی ہی نہیں۔ تاہم جب یہ مفکرین، گورکھ دھندے کو آزی و آبدی قرار دے کر اس کا تجزیہ کرتے ہیں تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان کی آواز گورکھ دھندے کے اندر سے آرہی ہے یا باہر کے کسی Pivotal Point سے!

میرا خیال ہے کہ آواز اندر سے آرہی ہے۔ جہاں تک صوفیا کا تعلق ہے وہ جب کثرت کے بیچ درج

عالم سے گزرتے تھے تو انھوں نے اس عالم سے باہر ایک پائمنٹ آف ریفرنس بصورتِ وحدت الوجود دریافت کر لیا تھا۔ مراد یہ کہ وہ تکلیف سے باہر آ کر اُسے دیکھنے لگے تھے دوسری طرف دریدانے کثرت کے عالم کو باہر نہیں اندر دیکھا ہے، یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی کو متواج سمندر کے اندر کوئی ایسی چٹان (مستقل مقام) مل جائے جس پر وہ کھڑے ہو کر متواج سمندر کا نظارہ کر سکے۔ دلچسپ نکتہ یہ ابھرتا ہے کہ دریدانے کو رکھ دھندے (متواج سمندر) کو اصل حقیقت قرار دینے پر یہ موقف اختیار کیا کرنے کے بعد کہ اس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں خود ہی اس اندر ایک ایسا مقام دریافت کر لیا ہے جہاں تک کر وہ اس کو رکھ دھندے پر غور کر سکے۔ یہ عمل ایک detached outlook ہے جو رکھ دھندے سے قطع ہونے کی صورت ہی میں ممکن ہے۔ دریدانے سادست فکری کا بہت گرویدہ ہے دیکھنے کی بات ہے کہ کس طرح اُس نے کو رکھ دھندے کے اندر جوتے ہوئے بھی اس پر ایک مستند اور مرتب انداز میں غور کر کے (یعنی خود کو اس سے detach کر کے) اسے deconstruct کر دیا ہے

ادب تخلیق کے حوالے سے دیکھیں تو دریدانہ تو تخلیق کے جمید پس منظر سے (جیسے ہمیں لوگوں نے اہستہ کہا تھا) کوئی سروکار رکھتا ہے اور اسی تخلیق کے جنگل کو مبدلِ ساخت ہونے کو حتمی (authentic) قرار دیتا ہے۔ اُس کے نزدیک تخلیق نہ تو بدایت کے حوالے سے اپنا کوئی منبع، مصدر یا خالق (یعنی مصنف) رکھتی ہے اور نہ ہی ساقیات کے حوالے سے کسی مربوط اور منظم اکائی پر منتج ہوتی ہے؛ قاری کا کام ہر متنی کو deconstruct کر کے اُس کے زیرِ سطح معنی تک پہنچنا ہے تاکہ وہ اُسے بھی deconstruct کر سکے۔ یہ تحریر کو اصلاً ایک طرح کی palimpsest writing قرار دیتا ہے یعنی تحریر ایسے بچھے ہوئے الفاظ پر چسپاں ہوتی ہے جو پوری طرح بچھے ہوئے نہیں ہوتے۔ دریدا کے مطابق سادست فکری کا عمل نقاد یا قاری ہی کے ہاتھوں انجام نہیں پاتا خود تحریر کے اندر بھی deconstruct کرنے کا عمل موجود ہوتا ہے (تو یہ اس حوالے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ دریدا کے سادست فکری کے نظریے کے اندر بھی خود کو deconstruct کرنے کا رویہ مضمر ہے)۔ مختصر یہ کہ ہست (Text) ملوثی ہوتے ہوئے معانی کا منظر نامہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ منظر گہرائی میں انشائی سرکچر ہے۔ اس بات کو تسلیم کر میں تو پھر تخلیق کے وجود میں آنے کا کوئی امکان ہی باقی نہیں رہتا نتیجہ یہ کہ تخلیق کاری کا عمل منسوخ ہو جاتا ہے۔

سوال ہے کیا امیدوار کا یہ موقف قابل قبول ہے؟ میرے نزدیک یہ قابل قبول نہیں۔ تخلیق کاری کا مقصد ہی ساخت آفرینی ہے نہ کہ ساخت بھگنی، اور یہ ساخت آفرینی دو دنیاؤں کو باہم آمیز کرنے ہی سے وجود میں آتی ہے۔ ان میں سے ایک دنیا بے خدو خال، غیر مادی، مادیات یا اسراریت کی دو دنیا ہے جو Push کے ذریعے دل اول قوسوں، زاویوں، کرامتوں، اصولوں اور زمیں و مکاں کے توازن میں خود کو منکشف کرتی ہے پھر ساختوں اور ناموں کے مظاہر میں اس کا ظہور ہوتا ہے، یوں لگتا ہے جیسے کوئی اسرار (Mystery) مجسم ہو کر سامنے آنا چاہتا ہے۔ اس ظہور ہی اس کا ہونا ثابت ہوتا ہے، بالکل جس طرح، سنگ غائب ہوتی ہے مگر پار دل کے وجود میں آنے ہی سے اس کی موجودگی کا ثبوت ملتا ہے۔ تخلیق کاری کے عمل میں بھی اسرار رنگوں، نروں، پتھروں اور لفظوں وغیرہ کے ذریعے اپنے ہونے کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جب تک تخلیق کار تخلیق کی اس روح کو جسم عطا نہیں کرتا وہ ہونے کے عالم میں منتقل ہو نہیں پاتی۔ بے شک ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ تخلیق کی روح اپنی Push میں بعض اوقات مصنف کو بھی خاطر میں نہیں لاتی اور مطلق العنانی کا مظاہرہ کرتے ہوئے، از خود صورت پذیر ہو جاتی ہے مگر یہ نظریہ اس اعتبار سے مکمل سچائی نہیں کہ وہ مصنف کے وجود سے گزرتے بغیر خود کو صورت پذیر کر ہی نہیں سکتی، البتہ یہ ضرور ہے کہ وہ اپنے اس عمل میں مصنف کو ایک حد تک نیم بے ہوش کر کے، ایسا کرنے کی مجاز ہے۔

یہ تو Push کا ذکر تھا، اب تخلیق کاری کے عمل کو دوسری جانب دیکھیں، جہاں Push کے بجائے Pull کا رفر، ہوتی ہے۔ ہوتا ہے کہ تخلیق کار، شیا اور مظاہر سے "بکھلتے" ہوئے یا ایک خود کو پُر اسراریت کے زور پر کھڑے محسوس کرتا ہے اور اس کا سارا اندر اس پُر اسراریت کو چھونے اور اسے صورت عطا کرنے کی آرزو پر مرکوز ہو جاتا ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس سارے مواد (یعنی رنگوں، نروں، صورتوں، لفظوں، شیا اور مظاہر) سے tentacles نکل آتے ہیں جو پُر اسراریت کو چھونے کی کوشش کرتے ہیں اور جب کسی نہ کسی حد تک اُسے چھونے میں کامیاب ہو جاتے ہیں تو اس لمس سے متقلب بھی ہو جاتے ہیں۔ یہ متقلب ہونا یعنی ایک تخلیقی ساخت میں تبدیل ہونا، تخلیق کاری کے ذیل میں آتا ہے۔ تاہم یہ کام تخلیق کار کی وساطت ہی سے انجام پاتا ہے۔

اب صورت کچھ نہیں ہونے لگی ہے کہ تخلیق کار اعلیٰ میں جب روڈ پائوں کا سنگم و بھڑ میں آتا ہے
 (جیسے یہ غم Push کے قریب ہوجاتا ہے Pull کے) تو اس کے نیچے میں ایک بے خدا خال جہاں اپنی
 سہ ساختیت کو ترجیح کر سہخت میں منتقل بلکہ منقلب ہوتا ہے۔ یہ سب کچھ ایک جست یا leap کے دیریتے
 ہوتا ہے مگر اس کا نتیجہ سہخت شکنی کے بجائے سہخت سہلانی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ اس علم ہر سے
 دیکھیں تو دریدا کا محض گورکھ و عندے تک محدود رہنا اور اس کے مسلسل ملوثی ہوتے چلے جانے کے عمل
 کو واجد حقیقت سمجھنا ایک غیر تخلیقی یا Non-Creative رویہ ہے۔ موجودیت والوں کی طرح دریدا بھی
 آزردگی کا نعرہ تو لگاتا ہے اور انھیں کی طرح گہر (Abyss) کے روبرو روکھڑے ہو کر انہدم کے مکان
 سے آتے ہوتا ہے مگر وہ اس سے آگے ایک ور قدم بھی اٹھاتا ہے جب وہ قاعدوں، قدریں، مگرامروں،
 تعقولات اور ناطی رشتوں تک کو مسترد کرتے ہوئے سہخت کے مکس نہدم کی بات کرتا ہے ایسی صورت
 میں تخلیق کاری اس کے نزدیک کیا معنی رکھتی ہے! دریدا کا یہ رویہ Apocalyptic ہے اور اس کا
 رشتہ دانستے کے جہنم سے بھی جوڑا جاسکتا ہے، مگر یہ ایک الگ مضمون ہے!

لکھاری لکھت اور قاری

حقیقت ایک سرار کی طرح تھی۔ چاروں جانب نقابِ غبار تھا۔ بے کثارت ڈوریوں تک پھیلی ہوئی ہے اور وہ تھامے اُتار بھی پڑھ دُر پڑھ لا سکتا۔ گہرائیوں تک چلی گئی ہے۔ ہم انسانِ حقیقت کا لازمی جزو ہونے کے باوجود خود کو اس سے الگ بھی محسوس کرتے ہیں اور سے بے نقاب کرنے اُس کی معرفت حاصل کرنے یا تخلیقی سطح پر اسے از سر نو تخلیق کرنے کے لیے کوشاں بھی رہتے ہیں کیوں کہ اس عمل میں ہمیں مستر حاصل ہوتی ہے۔ لیکن کیا حقیقت کو بے نقاب کرنے کی کوشش میں (جو ٹیلیفون کو مرغوب ہے) اُس کی معرفت حاصل کرنے کے عمل میں (جو ٹیلیفون اور عارفوں کو پسند ہے) اور اسے از سر نو تخلیق کرنے کے وظیفے میں جو فن کار دنیا میں برتا ہے؟ ایک ہی نوعیت کی خوشی حاصل ہوتی ہے؟ میرا خیال ہے ایسا نہیں ہے۔ فلسفی حقیقت کو کھولنے یا disentangle کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ اس کے معنی تک پہنچ سکے لہذا اُس کی مستر اصناف دریافت کرنے کی مستر ہے، مثنوی یا عارف معرفت حاصل کرنے کے عمل میں جزو دورِ نکل کی تفریق کو ختم کرتا ہے لہذا اُس کی مستر اصناف عرفان کی مستر ہے، دورانِ دونوں کے برعکس فن کار تخلیقی عمل کے دوران میں جو خوشی حاصل کرتا ہے وہ نوعیت کے اعتبار سے جمالیاتی مستر ہے۔

مگر سوال ہے کہ جمالیاتی مستر کیا مراد ہے؟ کیا جمالیاتی مستر یعنی Aesthetic Pleasure حُسن کو جملہ انسانی حسیات کی مدد محسوس کرنے کا نام ہے۔ مثلاً کرپے نے کہا ہے کہ ہم حُسن کا ادراک intuition کی مدد کرتے ہیں جو چمٹتی حس ہے۔ پوسے (Pouet)، حُسن کو چاند کا غائب چہرہ (Invisible Face of the Moon) کہتا ہے ظاہر ہے وہ اس ضمن میں پُر صراحت مدد طلب کرتا ہے: ہسرل (Husserl) اسے زمرہ آواز (living voice) کا نام دیتا ہے گویا وہ ”سامعہ“ پر تکیہ کیے ہوئے ہے۔ شیسے نے سے بچھتا

ہوا کوئلہ (fading coal) کہا ہے جس کا مطلب ہے کہ وہ تادمہ کے ذریعے حسن کلف نمودار ہو رہا ہے۔
دریدہ (Derida) اسے اظہار کی ایسی پاکیزگی کا نام دیتا ہے جو ناقابل ترسیل ہے، یعنی وہ اس کی ہموارگی
حالت کو محسوس کرنے پر زور دیتا ہے۔ بن سب کے عکس نمودار دم ٹافہ آہو کا ذکر کرتے ہیں جس کا مطلب ہے
کہ وہ حسن کو ”شائمہ“ کے ذریعے محسوس کرنے پر بہ ضد ہیں۔

حسن کے سب سے زیادہ حقیقی حصے ایک وہی عمل ہے مگر خود حسن، بعض ایسے اوصاف کا حامل یقیناً ہے جو
مستقل نوعیت کے ہیں۔ حد یہ کہ تاریخی یا جغرافیائی حوالوں حسن کے معیار میں جو تبدیلی اکثر دیکھنے میں آتی
ہے وہ بھی کسی بنیادی تبدیلی کی غائز نہیں کیوں کہ حسن صدہ نمودوں کے عصب میں موجود حسن کی گرامر یا
تائید میں کوئی تبدیلی نمودار نہیں ہوتی۔ لہذا مطلق حسن (Absolute Beauty) کو مستقیم خطوط
قوسوں اور دیگر قلییدی شکلوں تک محدود کر دیا تھا۔ ہر چند کہ دنیا کے مختلف خطوں میں حسن کے مختلف معیار
میتے ہیں اور اسی طرح پرنے زمانوں اور جدید دور کے معیار حسن میں بھی فرق محسوس ہوتا ہے، تاہم حسن
مطلق حسن کی اساس پر اس تمام خطوں اور زمانوں کے معیارات حسن استوار ہیں، اس میں کوئی بنیادی
تبدیلی بہت کم نمودار ہوتی ہے۔

سوسیور نے بیسویں صدی کے آغاز میں لسانیات کے حوالے سے کہا تھا کہ لینگ (langue) ایک
مطلق اصول یا سسٹم ہے جو تمام جشوں میں موجود ہوتا ہے، اگر سے پس پشت ڈال یا جائے تو جسے
سے معنی منہ ہو جائے گا اور وہ شور میں تبدیل ہو جائے گا۔ دیکھنے کی بات ہے کہ بعض جملے شعریت کے لبریز اور
بعض منطقی انداز کے حامل ہوتے ہیں، بعض کی خوب صورتی ان کی سادگی میں اور بعض کا حسن ان کی پیچیدگی
اور آرائش میں ہوتا ہے، بعض کی دل کشی ان کے اختصار میں ہوتی ہے اور بعض اپنی خلوت کے باعث پرکشش ہوتے
ہیں، مگر یہ تمام جملوں کے تار و پود میں ایک ہی سسٹم یا گرامر کارفرما ہوتی ہے اور اسی کی اساس پر تمام
صوتوں کا بولچھوٹنی ورتوج وجود میں آتا ہے۔ یہی حال حسن کے منظر پر کا ہے، چاہے ان کا تعلق فطرت کے
منظر ہوں یا انسانی جسم سے، حسن بنیادی اوصاف میں توازن کو اہمیت حاصل ہے (جس کی کارکردگی کا صوتی
پہلو ”ریتم“ ہے) اور توازن خود کو قوسوں، دایروں، مستطیوں، مربعوں، متوازی خطوط اور زاویوں

میں ظاہر کرتا ہے، نیز ہر جگہ اُو ہر زمانے میں جس کے متنوع نمونوں کے پیچھے مطلق خُش یعنی Absolute Beauty کا ماڈل ضرور ملے گا۔ اسی طرح ایک خوب صورت ادبی تخلیق کے بار و پود میں شعریات، گرامر یا سٹم کے طور پر سند موجود ہوتی ہے، ورنہ نتیجہ لفظوں کے عذر کی صورت میں برآمد ہوگا۔

غور کریں تو ہمیں خُش کے تین مدارج واضح طور پر دکھائی دیں گے۔ پہلا درجہ توازن کا ہے، دوسرا ان اقلیدی اشکال کا جو اس توازن کی مظہر ہیں، اور تیسرا اُس مادی دُجوا کا جو اقلیدی اشکال کے اٹھانچے یا خاکے کو اٹھانچا اور اُسے صورتوں میں تبدیل کرتا ہے، اُس مادی دُجوا کے عناصر میں رنگ، صوت، خوشبو، گوشت، سنگ، لفظ اور نہ جانے کیا کیا کچھ شامل ہوتا ہے، تاہم اس بات کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں کہ ان جملہ عناصر خُش کے نمونے خالق بنتے ہیں، وہ اقلیدی ماڈل مطابق ہی بنتے ہیں اور خود یہ، ذل بھی "توازن" کے پُر، سوار اور غیر مرنی وجود کا زائید ہے۔ ساتھ ہی اس بات کو بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ خُش کی متنوع مادی صورتوں کو وجود میں لانے سے جو خوشی ملتی ہے، وہ نوعیت کے اعتبار سے جمالیاتی اور ریاضیاتی یا عرفان حاصل ہونے والی سریت بہتر حال مختلف ہے۔

وریاضت یا عرفان کی مشر اور جمالیاتی حظ کے فرق کو نہیں ایک مثال بیان کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ پیسے کو توڑنے کے دو طریق ہو سکتے ہیں ایک یہ کہ اسے باہر سے توڑا جائے، دوسرا یہ کہ کوئی اُسے اندر سے توڑ کر باہر آجائے، مقدم لہذا صورت کو کسی بھی ہادیجی خانے میں دیکھا جاسکتا ہے اور موخر اندر صورت کو چُڑے کے بیٹھے سے برآمد ہونے کے کسی بھی واقعے میں ملاحظہ کیا جاسکتا ہے۔ نفی یا عاریت کا طریق ہے کہ وہ بیٹھے کو باہر توڑ کر اُس کے اندر بے صورت جہان کو دریافت کرنے یا اُس کی معرفت حاصل کئے کی کوشش کرنا ہے، اِس میں اُسے ذہنی یا روحانی طلب حاصل ہوتا ہے۔ دوسری طرف تخلیق کار اپنے سفر کا آغاز بیٹھے کے اندر کرتا ہے، وہ ایک ایسی قیئل موجودگی کو جس کا کوئی نام یا چہرہ یا بدن نہیں، ایک ہی طرح وجود میں تبدیل کرتا ہے اور تب ذی رُوح وجود بیٹھے کو اندر ٹھونگیں مار کر توڑتے ہوئے باہر نکل آتا ہے۔ اِس کا مطلب ہے کہ فلسفی یا عارف particular سے general کی طرف سفر کرتا ہے اور معائنے میں ذہنی یا روحانی مشر حاصل کرتا ہے جبکہ تخلیق کار general کو particular میں صورت پذیر کرتا ہے اور معائنے میں جمالیاتی خط

حاصل کرتا ہے۔ اصل یہ ایک تخلیقی عمل ہے کیونکہ اس کے ذریعے تخلیق کار ایک جہان رنگ و بو کو وجود میں لاتا ہے نہ کہ تخلیق کردہ جہان رنگ و بو کی کُنہ میں اتر کر اس کے اصل 'الْأَصُول' اُس کی گرامر یا خواہر کو دریافت کرنا چاہتا ہے۔ بعض اساطیر کے مطابق کائنات کی تخلیق بھی کائناتی بیضے یعنی Cosmic Egg کو اندر توڑنے پر ہوئی تھی۔ فن کار کی ہیئت اس بات میں ہے کہ وہ کائنات کے عظیم تخلیقی عمل کے متوازی ایک ننھے ننھے انسانی سطح کے تخلیقی عمل کا منظر دکھاتا ہے۔ خُداوند نے (بحوالہ عہد نامہ قدیم) جب کائنات کو تخلیق کیا تو اپنی تخلیق کے خُسن متاثر ہو کر رنڈا کہا "اچھا ہے"۔ فن کار جب تخلیق کرتا ہے تو اسے بھی جمالیاتی خطہ حاصل ہوتا ہے جس کے تحت وہ رنڈا کہا اُٹھتا ہے: "خوب صورت ہے"۔ لہذا جمالیاتی خطہ تخلیق کاری کا لطف ہے نہ کہ دریافت یا عمران کا لطف!

دیکھنا چاہیے کہ تخلیق کار کو جمالیاتی خطہ کس طرح حاصل ہوتا ہے تخلیق کار بطنِ خُسن کا نمونہ تخلیق نہیں کرتا، اگر وہ ایسا کرے تو اس کی تخلیق کروٹیں اُڑھیں اور منظر یا ضیائی یا آئینہ دار کی تکمیل کے حامل نظر نہیں تخلیق کار جو صورت "تخلیق کرتا ہے" وہ ادھوری یا شے بنا کر مکمل ہوتی ہے اور اُس میں ایک طرح کا rupture یا fault یعنی شکاف موجود ہوتا ہے، وہ بطنِ خُسن کا نمونہ نہیں ہوتی کہ بطنِ خُسن اُس کے شکاف میں جھانکتے ہوئے ضرور دکھان دیتا ہے بالکل جیسے دوسری کے چاند عقب میں پوئے چاند کا ہالہ دکھائی دیتا ہے۔ تخلیق کار جمالیاتی خطہ اس بات میں ہے کہ وہ دوسری کے چاند پورے چاند تصور کی طرف جست لگائے اور یوں نہ کہ درمیانی خد کو پُر کرے۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ تخلیق جو محض بوقلمونی اور شوق کی مظہر ہو مگر حس کے اندر تجربہ پرست کی حامل رقیق موجودگی جھانکتے نظر نہ آئے، فن کار اعلیٰ نمونہ نہیں ہو سکتی کیونکہ وہ اکہری تخلیق ہے۔ اسی طرح جو تخلیق محض تجربہ پرست کی حامل ہو اُسے ایک نیم فلسفیانہ تحریر تو قرار دیا جاسکتا ہے مگر فن کا نمونہ نہیں۔ فنی تخلیق وہ ہے جس میں بوقلمونی اور تجربہ پرست سبک دولت موجود ہوں مگر اس طور کہ اُن دونوں کے درمیان ایک شکاف نمودار ہو جسے تخلیق کار اپنے متیلہ کی زندقہ بھرے اُد وہ ایک ہو جائیں یعنی ایک ایسا متن وجود میں آجائے جو نیست اور مواد کی دوئی کا نمونہ نہ ہو اُس میں ہیئت اور مواد کا وہی رشتہ ہو جو یک جیسے اور اُس کے تار اپود میں جذب شدہ گرامر میں ہوتا ہے۔ تخلیق کاری کا لطف شے کو مسترد

کر سکے جو روایت کرنے میں نہیں یہ خلف ثے اور اس کے بھر یا تجرید کے درمیانی شکاف کو پُر کرنے میں ہے تاکہ یکنائی بحال ہو سکے۔

’نئی تنقید‘ نے ساری توجہ متن (Text) پر مبہور کی تھی اور تازگی، سوانحی یا سماجی حوالوں کو مسترد کر کے متن کی اس کارکردگی کو نشان زد کیا تھا جو قول، محال، تناؤ، ایہم، وغیرہ وجوہ میں آتی ہے۔ ساختیت نے کہا کہ ایک سطحی عمل ہے متن کی کارکردگی کو محض ہوا میں معلق قرار نہیں دیا جاسکتا متن کی ساری کارکردگی اس شعریہ (Poetics) کے تابع ہے جو متن میں اسی طرح مروج ہوتی ہے جس طرح ’جنگ‘ پاروں کے ان پودوں میں پھر کہ شعریہ کا تعلق کوڈز (Codes) ’رکنوئٹنز‘ (Conventions) کے اس سارے نظام سے ہے جو اسانی ثقافت کا زائیدہ ہے۔ یوں ساختیتی تنقید نے تخلیق کو ایک پورے ثقافتی پس منظر، حکم رشتہ کرنے کی کوشش کی نیز اس نے اس آپار زور دیا کہ متن کے اندر جو ساخت بطور شعر یا سید جو ہے اس کی کارکردگی کو دیکھا جائے یعنی یہ کہ اس طرح متن کی فزقلمونی کو خود میں مادی ہے، علاوہ ازیں ساختیت نے مصنف کو ڈھکیل کر پرے کر دیا، وراصل اہمیت جاری کو بے دی جو متن کو کھولتا ہے۔ یہاں دو سوال ابھرتے ہیں ایک کہ ساختیتی تنقید میں کیا قادی کے ہاں کھوں کر بیکھنے کا عمل فلسفی کے عمل کے مشابہ ہے یا تخلیق کار کی کارکردگی سے دور کیا اس عمل سے جو مستر حاصل ہوتی ہے وہ روایت کرنے کی مستر ہے یا جمالیاتی سطح پر اُلف انداز ہونے کی دوسرا سوال یہ کہ متن کی تخلیق میں کیا تخلیق کار کے کردار کو مسترد کیا جاسکتا ہے؟

بیسویں صدی میں ساخت کا جو تصور ابھرا اور جسے ساختیتی تنقید نے اپنایا، اصلاً مرکز گیر ساخت کا تصور تھا۔ انیسویں صدی تک نیوٹن کی طبعیت اور فلسفے کی عام روش کے تحت ’مرکز‘ کو اہمیت حاصل تھی اور خود انسان بھی اشرف المخلوقات اور مرکز حیات تصور ہوتا تھا۔ اسی طرح مصنف کی حیثیت مسلم تھی اور مذہبی سطح پر حقیقت عظمیٰ کا تصور کائنات کے مرکز کی حیثیت رکھتا تھا۔ بیسویں صدی میں کوٹم طبعیتاً نیز لہ نہایت سوشیولوجی اور نفسی میں ہونے والی پیش رفت نے ایک ایسی ساخت کا تصور، بھرا جولا مرکزیت کی حامل تھی جیسی ایک ایسی ساخت جو رشتوں کا ایک جاس تھی اور جس کا ہر نقطہ ہی مرکز تھا۔ یہ ایک طرح کا وحدت الوجودی نظریہ بھی تھا جو جزو کو کل سے الگ تصور نہیں کرتا۔ کرفرق تھا تو بس یہ تصور نے کل اب جزو کے رشتے کو دھسے اور

تقریباً پانچ سو مٹی اور ظروف کا رشتہ تھا۔ تب جب بیسویں صدی کی ساختیت سے رنگ اور پاروں کا رشتہ قرار دیا۔
 اب معاشرتی سطح کے حوالے سے یہ کہا جائے گا کہ آخر وہ (پاروں کی طرح) معاشرے (یعنی رنگ) ہم رشتہ
 ہیں اور نفسیاتی سطح کے حوالے سے یہ انسانی شعور کے جملہ مظاہر (پاروں) کی ہست میں ماحشور (رنگ کے طور پر)
 کارفرما ہے۔ یہی حال ادب کا ہے کہ اس کے ہون میں شعریہ، رنگ کے طور پر موجود ہے جس کے تحت
 ادب کے اتحاد کو نہ وضع ہوتے ہیں۔ ساختیت نقد کا کام شعریہ کی کارکردگی کا نظارہ کرنا ہے۔ متن کو کھوں کر
 دیکھنے کا یہ نظریہ ساختیت ناقدین کو اس قدر پسند آیا کہ انھوں نے زیادہ تر توجہ ادبی تھیوری پر مبذول کر دی
 جو متن کو کھوں کر دیکھنے کے عمل کو نظری سطح پر موضوع بحث بناتی تھی۔ اس عمل میں ساختیت ناقدین کو دریافت
 کرنے کی مشرتابی لیکن جمالیاتی خطہ حاصل نہ ہوا جو قاری کو عملی تنقید دور تک حاصل ہوتا ہے۔ سو انھوں نے
 جمالیاتی خطہ کے سوال سے درگزر کیا۔ ساختیت ناقدین میں غالباً رورس، بارت و جد تھا، جسے اس بات
 کا احساس ہوا کہ تنقید جمالیات کے دائرے سے نکل کر فلسفے کے دیار میں داخل ہوتے لگی ہے۔ چنانچہ
 اس نے تنقید کو دوبارہ جمالیات سے ہم رشتہ کرنے کی کوشش کی۔

رواں بارت متن کے لطف قدر ہونے کے عمل کو اہمیت دی مگر اس عمل کے دونوں پہلوؤں کو رنگ الگ
 کیسے دکھایا۔ اس نے کہا کہ متن ایک عام سا لطف حاصل کرتے ہیں یعنی Plaisir اور دوسرے خاص لطف کو
 اس کے Jouissance کا نام دیا۔ بارت کا خیال یہ تھا کہ ایک عام قاری جب متن کو پڑھتا ہے تو اسے
 میرا بی احساس ہوتا ہے جو متن میں موجود ثقافتی جاذبے نظر سے تسکین اور آرام پانے کا عمل ہے مگر جب خاص
 قاری متن کو (بسی Writerly متن) پڑھتا ہے تو اسے غایت البساط ما وجد حاصل ہوتا ہے اور یہ وجد
 ایک طرح کے حس زیاں سے ہمیز ہے جو قاری کے تاریخی ثقافتی اور نفسیاتی قیاس (Assumptions) کو توڑ دیتا
 ہے۔ مگر بارت تو پھر کو (یعنی پہلے ثقافتی تاریخی ناظر) مرنے ہی اس کے انہدام پیدا ہونے والی صورت حال
 کو وجد کا باعث سمجھتا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ان دونوں کے درمیان جو شکاف یا Gap نمودار ہوتا ہے
 وہی وجد سفرینی کا باعث ہے۔ رواں بارت کے الفاظ یہ ہیں

Neither culture nor its destruction is erotic, it is the gap between
 them that becomes so. It is not the violence that impresses

pleasure, destruction does not interest it what it desires is the site of a loss a skam a cut a deflation, the desecration that seizes the reader at the moment of ecstasy — a naked body is less erotic than the spot where the garment leaves gaps (The Pleasure of the Text - Trans Richard Howard).

بارت کے اس موقف نے اس کے اپنے رملے کے ان لوگوں کو حوش کر دیا جو ابھی پڑائی قدروں (ہاتھوں جمائی قدروں) کے والہ و شیدا تھے۔ جو ساختیاتی تنقید کے خالص سائنسی اور منطقی انداز یعنی "کھولنے کے انداز" کو پسند کرتے تھے۔ جو ناگھن کرنے اس صورت حال کو یوں بیان کیا ہے:

His (Roland Barthe's) celebration of the pleasure of the Text seemed to point literary criticism towards values the traditionalists had never abandoned, and his reference to bodily pleasures creates for many a new Barthes less formidable scientific or intellectual — straitlaced and radical in certain ways, Barthes's hedonism repeatedly exposes him to charges of complacency, Barthes by Jonathan Culler p. 100.

ساختیاتی تنقید نے "کھولنے کے عمل" کو بالعموم پید کے پرت اُتارنے کے ٹٹ بہ قرار دیا ہے تاکہ متن میں موجود شعریات تک پہنچ جائے۔ اصلاً یہ رویہ سائنسی اور فلسفیانہ رویہ ہے، اسی ہے ساختیاتی تنقید یعنی لوگوں کو ذہنی اثرش دکھائی دی ہے ماس کہ متعدد ساختیاتی نقادوں نے (ہاتھوں جمائی تنقید میں) شعریات کے چاک پر صورتوں اور شبیہیں جن متن کی بولگونی کے وجود میں آنے کا نظارہ کیا ہے بلکہ اس میں برکت کی ہے۔ قرأت کے اس عمل کو تخلیق کاری کے تحت شمار کرنا چاہیے کہ فلسفیانہ تجزیاتی عمل کے تحت ا

اس مقام پر یہ سوال بھی ابھرتا ہے کہ قاری ہر قسم کے متن کو کھول کر کیا تخلیق کاری اور اس کے نتیجے میں جمالیاتی حظ کی تحصیل پر قادر ہے؟ یقیناً ایسا نہیں ہو سکتا کیونکہ جب تک متن فہم سطح کا متن ہو اور اس میں جمالیاتی لطف کم پہنچنے کا صلاحیت ہو، آدب کے حوالے سے اس کی قرأت کا کوئی مطلب نہیں، اسی لیے تاریخ ادبیات، بشریات، طویلیات وغیرہ پر لکھے گئے متن، آدب کے دائرے سے خارج ہونے کے باعث جمالیاتی قرأت کے مدار میں نہیں آتے۔ جمالیاتی قرأت صرف اس متن کی ہوگی جو جمالیاتی حظ پہنچ سکے۔ مگر جیسا کہ، رستے نکلتا ہے آدب کے تحت شمار ہونے والے متن بھی دو طرح کے ہیں ایک اس کی حیثیت Readerly متن کی ہے اور دوسرا Writerly نوعیت کا ہے، مقدمہ انداز متن جو ہماری توقعات کے عین مطابق ہو، ہمیں عام سی لذت یعنی Flair مہیا کرتا ہے جبکہ سو غرائز متن جس کی قرأت عام قرأت سے

مختلف ہے پڑھنے کا ایک ایسا انداز ہے جس میں قاری عام سی مدت کے صرف نظر کر کے متن کے ”شگاف“ تلاش کرتا ہے قرأت کا یہ عمل قاری کو عایت انبساط یا وجد مہیا کرتا ہے۔ سو دونوں باتیں ہیں ایک یہ کہ متون میں مدارج کا فرق ہے بعض متن عام سی مدت جبکہ بعض عایت انبساط یا وجد مہیا کرتے ہیں دوسری یہ کہ قاری بھی دو طرح کے ہیں ایک جو متن عام سی لذت کشیدہ کرنے کے متغی ہوتے ہیں اور چاہتے ہیں کہ متن ان کی توقعات کے مطابق ہو (ان کی حیثیت ان پتو کی سی ہے جو ہر بار ایک سی کہیں مٹے پر۔ چند ہوتے ہیں اور اس کے پلاٹ میں معنوں کی تبدیلی کی بھی جائز نہیں دیتے مثلاً عرب کے بعض راہبیں بھی اسی ذمے میں شامل ہیں کیوں کہ وہ بھی شاعر ہیں مرتبہ نئی ہڈی غزل کی رمائش کرتے ہیں) اور دوسرے جو متن کے ان چھوٹے منطوقوں تک رسائی پاتے ہیں تو عایت انبساط یا وجد کم پر راضی نہیں ہوتے بہت ایسا متن طلب کرتے ہیں جس کے اندر امکانات اور تہوں کی فراوانی ہو۔ اب سوال یہ ہے کہ اس قسم کا قاری کہاں آتا ہے وہ فطرت کا عطیہ ہے یا کسی تربیتی نظام کا نتیجہ؟ مجھے خیال ملک دونوں باتیں ہیں۔ ہر قاری Ecrivain قاری نہیں ہو سکتا گو Ecrivain قاری کے بننے اور سنورنے میں تربیت اور خوب کا جو حصہ ہے اُسے بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ پھر بھی مگر دوا شخص کو ایک سی تربیت مہیا کی جائے تو ضروری نہیں کہ دونوں Ecrivain قاری بن سکیں کیوں کہ ایسا ہونے کے لیے ذہنی صلاحیت درکار ہے جو فطرت کی طرف سے عطا ہوتی ہے۔

’وہ میں نے دو سوال اٹھائے تھے۔ ایک یہ ساختہاتی تنقید میں قرأت کے عمل کی نوعیت کیا ہے؟ میں اس سلسلے میں چند گزارشات پیش کر دی ہیں۔ دوسرا سوال تھا کہ متن کی تحقیق میں کیا تخلیق کار (مصنف) کے کردار کو مسترد کیا جا سکتا ہے؟ ساختہاتی تنقید والے کہتے ہیں کہ ہاں کیا جا سکتا ہے۔ ان کے مطابق ادب کسی ایسے معنی کا بدلہ نہیں کرتا جسے کوئی مصنف تخلیق کرتا ہے یہ ان ضرورتوں یا ہیئتوں کے تسلسل کا نام ہے جسے پھر کی کوڈز اور شعریات کا عمل تخلیق کرتا ہے یہ ایسا منطقہ ہے جہاں بہتے متون پیش کرتے ہیں، اصل حیثیت قاری کی ہے جو ان متون کو کھول کر انھیں disentangle کر کے دیکھنا چاہتا ہے کہ نیا متن کس طرح وجود میں آیا ہے۔ تاہم خود قاری کے بارے میں بھی ساختہاتی تنقید کا یہ موقف ہے کہ کوئی شخص نہیں کہ ایک طرح کی کارکردگی (Role) کا نام ہے۔ بارت کے الفاظ میں

The — that approaches the text is already the plurality of other texts of codes which are infinite, or more precisely, lost (whose origin is lost) ... subjectivity generally imagined as a plenitude with which 'I' encumbers the text. But in fact this faked plenitude is only the make up of all codes that constitute me so that ultimately my subjectivity has the generality of stereotypes — (S/Z by Roland Barthes, pp.16-17).

ساختگاری تنقید قاری کو صارف کے بجائے خالق کہا ہے۔ یعنی اس بت پر زور دیا ہے کہ وہی متن کا اصل خالق ہے۔ اب صور حال کچھ یوں ابھرتی ہے کہ نیک طرف تو (سامعین تنقید کے مطابق) ادب کو مصنف تخلیق نہیں کرتا اسے ارب کی شعریا اور کلچر کی کوڈز تخلیق کرتی ہیں اور دوسری طرف خود قاری بھی کوئی شخص نہیں وہ متن یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے۔ سو اس سے اگر قاری متن یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے تو پھر مصنف کیوں نہیں؟ قاری جب قرأت کے عمل سے گزرتا ہے تو دراصل کوڈز یا متن کا ایک ہیو یا نمائندہ یہ کام انجام دے رہا ہوتا ہے۔ اسی طرح اگر یہ کہا جائے کہ جب مصنف تخلیق کے عمل سے گزرتا ہے تو اس موقع پر کوڈز یا متن کی کثرت کا ایک ہیو یا نمائندہ ہی یہ کام انجام دیتا ہے تو اس پر اعتراض کیوں؟ میر خیال ہے چوں کہ ساختگاری نے سوویترو والے سے ایک ایسی سخت کا تصور اپنا لیا تھا جس میں مرکزے Cognito یا مصنف (Author God) کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی اس لیے ساختگاری تنقید نے تخلیق کاری کے باب میں مصنف کا جگہ قاری کو دے دی لیکن ساختگاریت کسی بھی مرکزے کو ماننے کے لیے تیار نہیں تھی (چاہے وہ مرکزہ مصنف یا چاہے قاری) لہذا قاری کے لیے گنجائش پیدا کرنے کے لیے ساختگاریت نے قاری کو محض کے بجائے کوڈز یا متن کی کثرت کا مظہر قرار دے ڈالا حالانکہ ساختگاری تنقید نے قاری کوڈز یا متن کی کثرت کا مظہر قرار دے سکتا تھا مگر بدحوہ اس نے ایسا نہ کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کاری کا سارا نقطہ مصنف اور قاری کی مسلسل interaction کا عمل ہے۔ مصنف بہ یک وقت خالق بھی ہوتا ہے اور قاری بھی اور تخلیقاتی عمل کے دوران میں جب متن تخلیق کرتا ہے تو ساتھ ہی اس کی قرأت بھی کرتا ہے اور فنی تقاضوں (یعنی a priori aesthetics کے تقاضوں) کے تحت اسے گھڑنا پڑھنا، کاٹنا چھننا یا بدلتا بھی ہے تاہم اس کے ”اندرون“ کی فنی طلب پوری نہ ہو جائے۔ دوسری بات یہ کہ متن مصنف کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا کیونکہ شعریات کے دھارم کے کوئی کے سورخ سے گزرتا ہی پڑتا ہے۔ مگر کیا مصنف کی حیثیت محض ایک عام کوئی کے سورخ کی ہے؟

ویسپ بتا رہے ہیں کہ مصنف سُوئی کا ایسا سُورخ ہے جس میں سے شعر یا کا دھاگا جب گزرتا ہے تو مصنف ہو کر "متن" میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ سہ سہ ہے کہ اس سُورخ کو کون سی وہی قوت حاصل ہے جو ایک بے چہرہ ساخت کو صورتوں میں مصنف کرنے پر قادر ہے؟ عجیب بتا رہے ہیں کہ متن کو تخلیق کرنے والے کو (یعنی مصنف) تو نظر انداز کر دیا جائے۔ متن کو تخلیقی سطح پر کھنسنے والے کو (یعنی قاری) تمام تر اہمیت تفویض کر دی جائے۔ میں یہ نہیں کہتا کہ قاری کو تخلیق کاری میں محض ایک صہف کی حیثیت حاصل ہے۔ اصل قاری بھی تخلیق کار ہے۔ فرق یہ ہے کہ پہلے مصنف کے اندر قاری موجود تھا مگر بعد ازاں قاری کے اندر مصنف جاگ اُٹھا۔ گویا مصنف اور قاری ایک ہی عمل کے دو مدارج ہیں۔ کوئی بھی متن محض مصنف کا محض قاری کے تخلیقی عمل کا نتیجہ نہیں ہوتا۔ ال دونوں کی interaction ہی سے یہ معجزہ رونما ہوتا ہے۔

اس تخلیقی تنقید اور بعد اس تخلیقی تنقید کی عطا ہے کہ اس قاری کو اہمیت دی ہے۔ اس کے پہلے ہی اہمیت صرف مصنف کے حاصل تھی اور قاری کی حیثیت محض ایک حوشہ چھں یا صہف کی تھی۔ قاری کا طلب (demand) کا نمائندہ تھا جسے مصنف رسد (supply) کے ذریعے مطمئن کرتا تھا۔ طلب کی نوعیت بعض اوقات تبدیل بھی ہو جاتی تھی، لہذا مصنف کو بھی مانگ کے مطابق رسد مہیا کرنا پڑتی تھی۔ چنانچہ یہاں قاریوں، اخلاقیات، اہمیت یا لوجی کا طلب کے دیگر مظاہر ہمیشہ رسد پر اثر انداز ہونے کی کوشش کی ہے اور بعض اوقات اس کے نتیجے میں بدتر اوقات، بڑے دردناک نتائج برآمد ہوئے ہیں۔ لہذا جہاں رسد طلب کے معیار کو اُچھا کیا، وہاں بعضے نے وہی تخلیق کے مگانارہن ہو گئے۔ تاہم ان سب اُردوار میں قاری کی حیثیت زیادہ تر منفعل ہی رہی، وہ بہر حال ایک صارف (consumer) ہی قرار پایا۔ ساختیہ اور باہر ساختیہ کی سب سے بڑی عطا ہے کہ اس قاری کو تخلیق کار کا درجہ دے دیا، ورنہ تخلیق کاری کے عمل میں ایک نئے بعد کی نشوونما دی کر دی۔ مگر اس میں لکھنا تھا کہ قاری کو مصنف ہم رشتہ کرنے کے بجائے اُسے مصنف کی مسند پر بٹھا دیا گیا اور مصنف کو مسند محروم کر کے کہیں غائب کر یا گیا۔ گویا پہلے مصنف مرکزہ تھا اور اب قاری "مرکزہ" قرار پایا۔

دیکھ جائے تو تخلیق کاری میں تین کردار حصہ لیتے ہیں۔ مصنف، متن اور قاری۔ مگر پچھلے ایک تنازعہ کی مغربی تنقید ان میں سے کبھی ایک کو کبھی دوسرے کو دیکھی تیسرے کو تمام تر اہمیت تفویض کی ہے جس کے نتیجے

میں ہر بار ایک خاص قسم کے تنقیدی اُردار یعنی device کو فروغ دیا ہے۔ مثلاً "تیسویں صدی کے ربع آخر میں مصنف کو اہمیت ملی تھی جو نلسن کی سطح پر پیرمین اُردو حیاتیات کی سطح پر tenses کا نمائندہ تھا، لہذا مصنف کی کارکردگی کو سمجھنے اور اس کی عظمت کو اُجاگر کرنے کے لیے جو اُردار استعمال ہوا، وہ "سوانح" یا "ادبی تاریخ" تھا۔ سوانح کے ذریعے مصنف غالب، سچاناک، تجزیہ، ہواجب، ادبی تاریخ کے حوالے سے اُس کے ادبی مقام کا تعین کیا گیا۔ اس کے بعد روش قابل اِزم کی تحریک آئی جس میں "بہیمت، متن (Text) کی فارم کو ملی اور فارم کی مکینکس کو دریاہت کرنے کے لیے لسانیات کو device کے طور پر برتا گیا۔ پھر "تنقید" کا دور آیا جس میں متن کو ایک خودکش اور ہلاکت رشتے قرار دیا گیا اور Closs-Reading مقرر ہوا جس کے ذریعے متن کے گرد تناؤ، قول، محسوس اور بہام وغیرہ کی مہا بھارت کا نگارہ کیا گیا۔ اس کے بعد ساختیات کا دور آیا جس میں زیادہ تر اہمیت اُس ساختیات کی جو متن میں بہ طور معنی بند نہیں تھی اور جو متن کے نادر پودوں میں بہ طور شعریات جذب تھی۔ چنانچہ جو اُردار یا device ساختیات کی تنقید چناؤ، تشریح یا interpretation تھا جو صرف بالائی سطح پر "تنقید" کی کلوز ریڈنگ کے مشابہ تھا۔ ساختیات کی تنقید نے متن کی شعریات تک رسائی حاصل کی جس تک "تنقید" پہنچ پائی تھی۔ تاہم اس تجزیاتی عمل کے لیے اس نے اصل کام "قاری" سے کیا۔

قاری کو بہیمت تفویض کرنے کا عمل ساختیات کے عداوت، بعد ساختیات کے دور میں بھی بہ خوبی دیکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً متن کی قرأت کے سلسلے میں ریپیشن تھیوری کے ناخانیے جاس (Jass) کا موقف تھا کہ متن کو اُس کی متحرک حالت یعنی Becoming State ہی میں گرفت میں لیا جاسکتا ہے نہ کہ اُس کی ساکن حالت یعنی Fixed State میں۔ چوں کہ متحرک حالت میں ہونا ایک لازمی شرط تھی، لہذا قول جاس، متن کی قرأت کے معاملے میں تائید کی کارکردگی کو ہمہ وقت ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

ریپیشن تھیوری ہی سے منسلک آئسمر (Isar) کا قول تھا کہ مسئلہ متن کو محض متعین یا متغیر حالت میں دیکھنے کا نہیں کہ متن تو قرأت کے عمل ہی کے وجود میں آتا ہے، یعنی اُس لئے پڑھنا لینا ہے جہاں متن اور اُس کا قاری ایک دوسرے کو interact کرتے ہیں۔ غور کیجیے کہ مصنف کو پہلے کس طرح پس پشت ڈال دیا گیا تھا اور اب متن کی مقصود بالذات حیثیت کو چیلنج کر دیا گیا

اس سلسلے میں اگلے قدم شیپلے فش (Stanley Fish) نے اٹھایا۔ اس نے قرأت کی ترم ترز نے دری قاری پر ڈال دی۔ اس حد تک کہ متن نہ سب قرار پایا اور اس کی جگہ کنوشنرز کے اٹھام کو دے دی گئی۔ مگر قاری بھی محض اپنی شخصی حیثیت میں قائم نہ رہ سکا تھا۔ ہر متن اسے ان گنت گواہ کے نقطہ پر مشتمل گردانا تھا اور ایک متعین مرکز کے بجائے کثرت کے بل پیٹرن کی صورت میں دیکھتا تھا۔ ایروں وادف نے کہا کہ قاری ادبی تاریخ یعنی Literary History کا سانسدہ ہے وہ کوئی متعین شے یا شخص نہیں وہ دلی تاریخ کے منکشف ہونے (unfolding) کی ایک صورت ہے۔

بے شک سہختیا اور مابعد سہختیا دونوں کے نام لیاؤں نے قاری کو شخصی حیثیت سے نہیں رشتوں کی ایک گرہ کے طور پر فہم کیا تاہم اس کا ممکن نہیں کہ انھوں نے قاری اور پھر قرأت کے عمل کو ترم ترز ہیئت سے بغیر کر کے ایک ترم اٹھایا۔ جہاں تک مصنف کا تعلق ہے اس کی بھالی کے لیے اب کچھ آوریں سنائی دے رہی ہیں۔ مثلاً ای ڈی ہرش (E D Hersh) کی دارجس نے مصنف کی ہیئت کو ان الفاظ میں اچا کر کیا ہے

Hermeneutics must stress a reconstruction of the author's aims and all ludes in order to evolve guides and norms for construing the meaning of his text.. (Validity in Interpretation p. 224)

اسی طرح متن (Text) کی اہمیت کو اچا کر کرنے کے سلسلے میں بھی پیش قدمی ہوئی ہے۔ بقول الزبتھ فریونڈ (Elizabeth Freund) سہختیگنی نے ہمیں دوبارہ متن کی impenetrability اور integrity کا حس دیا ہے جس سے یہ مطلب اُخذ کیا جاسکتا ہے کہ قاری کی سطلق ابعثانی پر ضرب پڑی ہے۔ اب متن کی پراسراریت اس میں شکاب اور indeterminacy کی موجودگی اور اس کی کس تک پہنچ پانے کی صورت نے متن کو دوبارہ اہمیت بخش دی ہے۔ تاہم ابھی تک مصنف کی حیثیت کو بحال نہیں کیا گیا جس کی وساطت سے ایسا متن وجود میں آیا تھا جو قاری کی تمام تر Close Reading Interpretation اور Unfolding کے باوجود ایک "سرا" یا کانت کمطق Noumenon بن رہا۔ یقیناً اس کی پراسراریت میں بہت بڑا ہاتھ اس مصنف کا بھی تھا جس نے اپنے تخلیقی عمل میں اس "سرا" کو بھی چھو رہا تھا جو اصل انا قابل بیان ہے۔ دوسرے لفظوں میں قاری کے تمام تر مساعی کے باوجود متن کی پوری طرح منکشف ہونا اس وجہ سے کہ متن مصنف کی وساطت سے اس "سرا" سے منس ہو کر آیا ہے تمام وکمل منکشف نہیں کیا جاسکتا۔ مگر نا حال

ساختیاً اور، بعد ساختیاً مصنف کی تخلیقی کارکردگی کا اعتراف نہیں کیا۔ میرا یہ خیال ہے کہ جس طرح متن کو واپس لایا گیا ہے اُسی طرح ایک دس مصنف کو بھی واپس لایا جائے گا۔

ساختیاً اور، بعد ساختیاً کے فکری نئے موبوں کے تحت تشریح (interpretation) کے سلسلے میں جو مباحث جنمے پے کار نہیں گئے، ان مباحث کو نظریہ بازی کہہ کر مسترد کرنے کا کوئی جواز نہیں۔ ذیل اس لیے کہ جملہ نظریات، تھیوری کالجھہ ہیں اور تھیوری "قدیم ہندوستان اور یونان کے زمانے سے لے کر آج تک کسی کسی اعمار میں زیر بحث ضروری ہے ہر زمانے میں دیگر علمی شعبوں مثلاً فلسفے سائنس یا مذہبی تصورات میں جو پیش رفت ہوئی، اس متاثر ہو کر تھیوری بھی اپنے قاق کوئت دہ کیا ہے۔ تمام علمی شعبے اپنے اپنے مخصوص منطق میں فعال ہو کر دراصل کائنات کے حقیقی عمل کو جاننے کے حتمی نظر آتے ہیں اور تھیوری نے بھی اپنے معنی میں رہتے ہوئے، اس تخلیقی عمل ہی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جس کے تحت فن وجود میں آتا ہے۔ چوں کہ بیسویں صدی کے دیگر علوم نے مرکزے کے تصور کو ترک کیا اور "رشتوں" کے تصور کو اپنا یا اس لیے سامانہ بیسویں صدی کی تھیوری نے بھی مصنف صرف نظر کر کے متن اور قاری کو اہمیت دی، ان کی جن صورتوں کو پیش کیا وہ "مرکز آئینا" نہیں تھیں، وہ رشتوں کی interactions تھیں، مگر بیسویں صدی کی تھیوری نے تخلیقی عمل کے جوئے پر ت در یافت کیے، انھیں محض تھیوری کی حد تک نہیں رہنے دیا گیا، انھیں ادب پر بھی کر دیا گیا ہے گو اس سلسلے میں بھی شریعتی ہوئی ہے۔ تاہم فکشن پر یہ طور خاص اچھا کام ہوا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ تنقیدی تھیوری میں قاری کی تخلیقی کارکردگی کا حس دلایا ہے۔

یہ پیش رفت اتنی تیزی ہوئی ہے اور اس سلسلے میں تنی گرد آزی ہے کہ بہت سے معدود پس پشت جا پڑے ہیں۔ مثلاً اس بات کا احساس تو عام طور ہوا ہے کہ متن یک Matrix ہے اور قاری رشتوں کی ایک interaction، مگر ایک طرف مصنف کو مسترد کر دیا گیا، اور دوسری طرف اس بات پر غور نہیں کیا گیا کہ مصنف متن اور قاری بھی تو متن خطوط یا رشتے ہیں جن کے رابطہ باہم ادب وجود میں آتا ہے۔ علاوہ ازیں ادب کے تخلیقی عمل میں جمالیاتی خطا کی کارکردگی کو بھی وہ اہمیت نہیں ملی جس کا یہ متقاضی تھا، اور جن صورتوں میں تو اسے مسترد بھی کر دیا گیا ہے۔ چوں کہ تنقیدی تھیوری زیادہ تر منطق اور تحلیل کو بروئے کار لاتی تھی، اس

بے زیادہ تسکین دریافت کے عمل کے ذریعے حاصل کی گئی اور اس غایتِ انصاف کا بھرپور تجربہ کیا گیا جو تخلیق کاری کے عمل سے حاصل ہوتا ہے اور جو تنقید کے باب میں ”عملی تنقید“ کے مدار میں داخل ہوئے بغیر پوری طرح ممکن ہی نہیں۔ دراصل تنقیدی تیئوری کے بھی دو حصے ہیں۔ ایک ”نظری تنقید“ جو تخلیقی عمل کے مباحث کو موضوع بناتی ہے۔ دوسری ”عملی تنقید“ جو قرأت کی عملی کارکردگی (performance) سے متعلق ہے۔ یہ وہ تنقید ہے جس کے تحت قاری (نقاد) متن کی تشریح (Interpretation) کرتے ہوئے اس کی قلب و ہیت کر دیتا ہے، اس عمل میں اسے جولڈت ملتی ہے، اصلاً جمالیاتی نوعیت کی ہے۔ مغرب کی تنقیدی تیئوری نے اس جمالیاتی مذمت کو نا حال نہیں چکھا۔ وجہ کیا یہ سختیاتی اور، بعد میں خدائی نظریوں کے تحت ”عملی تنقید“ کے نمونے بڑے پیمانے پر ابھی سامنے نہیں آئے۔ تاہم اس میں بھی کوئی کام نہیں کہ رستے دریافت کیے گئے ہیں؛ مخالفین چاہے کچھ کہیں اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ بیسویں صدی کے نصفِ آخر میں ابھرنے والی تنقیدی تیئوری نے سامے آؤی، فنی کوروشن کر دیا ہے۔

بیسویں صدی کی مغربی تنقید کے تین اہم اعلانات

بیسویں صدی کی مغربی تنقید نے وقفے وقفے سے تین اہم اعلانات کیے ہیں۔ پہلا یہ تخلیقِ ادب کے راستے میں ادب کی شخصیت ایک بھاری پتھر کا حیثیت رکھتی ہے، لہذا جب شخصیت منہا نہیں ہوگی، تخلیق کار تخلیقی اسائی میں کامیاب نہیں ہو سکے گا۔ یہ اعلان ٹی ایس ایلیٹ کے ”جوئی تنقید“ کی تحریک کے منسلک تھا۔ اس کا شخصیت کا منہام (Extinction of Personality) کا موقف نئے پیمانے پر زیر بحث آیا اور اب تو ادبی حلقوں میں اس بات کو بڑی حد تک تسلیم کر لیا گیا ہے کہ شخصیت کو منہا کیے بغیر کوئی بھی ادب اپنے تخلیقی عمل کو جاری نہیں رکھ سکتا۔ دیکھا جائے تو شخصیت کے خلاف ایلیٹ کی آواز اسیسویں صدی کے آخری دور میں ابھرنے والی اس تنقید کے خلاف ایک ردِ عمل بھی تھا جس نے مصنف اس کوائف اور تاریخی حیثیت کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی تھی۔ ایلیٹ نے اس صورتحال کو کچھ تبدیل دیا کہ مصنف کی شخصیت ادسوانخ کے حوالے سے اس کی تعریف کا محاکمہ بنیادی طور پر غلط اقدام ہے، نہ صرف بلکہ یہ بھی کہ تخلیق کاری کے وظیفے میں شخصیت کی اجارہ داری خود ادب کی تخلیق کے رستے میں مزامم ہے۔

دوسرا عدال رولاں بارت نے کیا۔ اعلان یہ تھا کہ متن کو مصنف تخلیق نہیں کرتا متن خود اپنے آپ کو تخلیق کرتا ہے۔ بارت کے الفاظ تھے کہ Writing writers not the writer۔ گو با ایلیٹ نے تخلیق کار کو تو نہیں اس کی بھاری بھر کم شخصیت کو منہا کیا تھا مگر بارت نے تخلیق کاری پر خطِ تنسیخ بھیج دیا۔ دراصل بارت ماہر لسانیات سو سیور کے اس موقف کی روشنی میں بات کر رہا تھا جو بیسویں صدی کے ابتدائی دور میں سامنے آیا تھا۔ سو سیور زبان کو دو حصوں میں تقسیم کیا تھا بھی مانگ ڈی پارل میں ’لنگ زبان‘ کہہ سکتا تھا جو نظر نہیں سکتا لیکن جس کی کارکردگی کو پارل یعنی جملوں کی ساخت میں دیکھا جاسکتا تھا۔ یوں کہنا بھی غلط نہ

ہر گاہ جس طرح ہاکی کے کھیل میں ہاکی اور گیند کی interactions سے جو کارکردگی وجود میں آتی ہے وہ تو پارل کی صورت ہے مگر کھیل کے ”جھلسوں“ کے عقب بھون میں کھیل کی جو گرمی یا سٹم کارفرما ہوتا ہے وہ رنگ کے مشابہ ہے۔ دماں بارت تخلیق کاری کے حوالے سے لانگ کے بجائے شعر یا Poetics کا ذکر کیا نہ کہا کہ متن کو مصنف تخلیق نہیں کرتا شعر یا تخلیق کرتی ہے جو ثقافتی کوڈز اور کنوئشنز سے عبارت ہوتی ہے، بلکہ کہنا چاہیے کہ شعر یا جو نظریں اس جھلس ہے متن کے ریتے اپنی تجسیم کرتی ہے تاکہ نظر آئے لگے۔ یوں بارت متن یا Writing کے حوالے سے مصنف یا Writer کی کارکردگی کو ٹھنی کر دی۔ واضح ہے کہ جب بارت، متن کا ذکر کرتا ہے تو حقیقت متن کے غیب (شعریات) اور ظاہر (بھلون کے نظام) میں Text کو اکائی کے طور پر پیش کرتا ہے گو، اس کی نظر میں یہ دونوں ایک ہی سکتے کے دو رخ ہیں۔

تیسرا علم بھی انوں لہو، راز بارت کیا جب اس نے ۱۹۶۸ء میں لکھا کہ لکھتے ہی واحد اسیاتی معنی سے عبارت نہیں ہوتی۔ مگر بعد ازاں اپنی کتاب *Image, Music, Text* میں کٹس کر لکھا کہ

Writing ceaselessly posits meaning, ceaselessly to evaporate it
carrying out a systematic exemption of meaning.

تاہم اس سلسلے میں زیادہ تفصیل اد گہرائی کے ساتھ درپہ نے لکھا۔ اس نے کہا کہ معنی کی کوئی دائمی حیثیت نہیں۔ اس کے الفاظ تھے کہ *Meaning is fiction*۔ مؤلف اس کا یہ تھا کہ معنی ہر قدم پر متوی ہوتا چلا جاتا ہے مثلاً لغت میں کسی لفظ کا معنی معلوم کرنے کی کوشش کی جائے تو اس کے ساتھ معانی لکھے ہوئے ملیں گے ان میں اگر ایک معنی کے معنی کو لغت میں تلاش کیا جائے تو اس کے آگے بھی متعدد معانی دکھائی دیں گے، یوں معنی متوی ہوتا چلا جائے گا۔ یوں کہ معنی بہمن کا جوہر ہے دو کوئی بھی متن معنی کی قائم بادوات حیثیت کو ترک کر کے اپنی حتمی حیثیت کو بے قرار نہیں رکھ سکتا اس لیے دیکھ کے عدت میں ہاتھ مضمر ہے کہ متن اس کی ساخت بھی فلکس ہے۔ دریدہ اس کا بن معنی کے سوا کاش اس نظر نامہ مجھس گورکھ ذہندا (Labyrinth) ہے اور Free Play کی صورت میں دکھائی دیتا ہے۔ میں نے ساحت یعنی Deconstruction پر اپنے ایک انگریزی مضمون میں دریدہ کے موقف کی اصاحت ان انکظ میں کی ہے

The line of Derrida's thought is a clear Pantheistic thought had envisaged Being as eternally full to the brim having no play no

fact, a turmoil and no absence. Whatever appeared as play was in mirage. Derrida said that "becoming" was eternally empty like Desire forever producing play and movement. The play was, however, explained by Derrida, not only in terms of "supplementarity" but also in terms of its tendency to lead on difference and difference. It was a permanent scenario of multiplicity and regression.

جس کا مطلب یہ ہے کہ درپہانے حقیقت کو نہ اسی حوالے سے متن کو تکثیریت اور اتنو کا حامل قرار دیا ہے۔ اس نیا معنی کو فکشن قرار دیا جب کہ تکثیریت اور اتنو کے منظر نامے کو اصل حقیقت جانے۔ داصر اور متعین معنی کو اور اس فسلک متن اور اس کی ساخت پر یہ ایک کاری ضرب تھی۔

بظہر ان تینوں اعلانوں نے ادب کے مروجہ تصور کی یکسر تکذیب کر دی کہ مصنف کی شخصیت پر حیطہ کھینچ دیا جائے یا مصنف تخلیق کاری کا منصب جھین لیا جائے یا ادب میں معنی کی دائمی حیثیت مسترد ہو جائے تو ایسی صورت میں ادب کا وجود برقرار نہیں رہ سکتا۔ مگر خوش قسمتی سے ایسا نہیں ہو۔ میں عرض کرنا ہوں کیسے!

لی میں ایڈیٹ جسب Extinction of Personality پر مدد دیا تو عام تاثر یہ تھا کہ ادب کی تخلیق کے حوالے سے شخصیت کی سمیزش اور اظہار ایک منفی عمل ہے۔ یہ تاثر غلط نہیں تھا کیوں کہ جب شخصیت اپنے شخص کو انف سائنسٹ خوشی اور غمی کے بلند بانگ اعلانات، نیز آنا کے مریضہ ظہور کے ساتھ ادب میں داخل ہوتی ہے تو اس ادب کی انا قیت بڑی طرح متاثر ہوتی ہے اور ادب نئی معلومات کی سطح پر اتر آتا ہے۔ البتہ ہوا کہ شخصیت کی نفی پر تو اتفاق رائے ہو گیا مگر شخصیت "اور ذات" میں تفریق نہ کی گئی اور ادب کے ساتھ ادیب کی ذات کا اظہار بھی مشروع منظور ہونے لگا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے کسی سے کہا جائے کہ وہ صابن کے جھاگ سے لبریز ادب کے پانی کو ہر پھینک دے اور وہ اس بات کی پروا نہ کرے کہ ادب کے پانی کے ساتھ اس میں نہاتے ہوئے بچے کو بھی باہر پھینکا جا رہا ہے۔ دراصل ہاتھ یہ ہے کہ ادیب جب اپنی ذات کا اظہار کرے اس کی تصنیف میں احساس کی سمیزش ہوئی نہیں سکتی اور جب تصنیف احساس سے تہی ہو تو وہ تنہا سے بھی عاری ہو جاتی ہے، یوں اسے ادب کہنا ممکن نہیں رہتا۔ غور کیجیے کہ تخلیق کاری کے دوران میں شخصیت کے سخت اجزا خارج نہیں ہوتے وہ داخلی واردات میں منقلب ہو کر مصنف کی ذات کا حصہ بن جاتے ہیں اور یہ ذات ادب کے لیے خون گرم کا درجہ رکھتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ادب میں شخصیت کی

نئی نہیں ہوتی، اس کی قلبِ ماہیت ہو جاتی ہے۔

ایڈیٹ کی عطا ہے کہ اسے شخصیت کے حوالے سے جذبے کے رشت انگیز ملند آہنگ اور تصنع آمیز چہرے کو ادب کے اعلیٰ معیار کے منی گردانا۔ مگر اس کا جذبہ اور احساس کے باہمی فرق کے حوالے سے پتہ نہ چل سکتا نظر ہے۔ اگر وہ ایسا کرتا تو احساس کی آمیزش ”شخصیت“ کے بجائے ”ذات“ کی موجودگی کو نشان زد کرتی اور ادب کو معروضی سطح تقویٰ سے کہنے کا وہ رویہ جنم نہ لیتا جس کا نتیجہ بہ جز اس کے ادب کچھ برتر نہیں ہوتا کہ ادب بے رس کو بے کیف ہو جاتا ہے۔ ویسے ویسپ ہاؤس ہے کہ شخصیت کی لہی کے موقف کو تسلیم کرنے کے وجودِ مغرب کے کٹر ادبا نے غیر شعوری طور پر ادب کی تخلیق میں ذات کے کھٹکنے اور بار آور ہونے کے عمل سے روگردانی نہ کی، لہذا اعلیٰ ادب کی تخلیق کا سلسلہ جاری رہا۔

ٹی ایس۔ یلیٹ نے تو محض شخصیت کی نفی کی تھی مگر روس، بارت نے مصنف ہی کی نفی کر دی۔ اس کے بجائے اس نے شعریت یا Poelice کو تخلیق کاری کے وظیفے میں مبتلا پایا اور کہا کہ شعریات ہو کر اور کنوینشن کے ایک ہونے سے نام ہے۔ مگر سوال یہ ہے کیا متن میں تخلیق ہو جاتا ہے؟ ہرگز نہیں کیونکہ کوئی بھی متن مصنف کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ خود شعریات بھی مصنف کے اعتقاد میں کا فرما ہوتی ہے، لہذا جب وہ متن کی تخلیق پر منتج ہوتی ہے تو محض سسٹم کی کارکردگی متشکل نہیں ہوتی، اس سسٹم کا حادثہ کہے والی مصنف کی پوری ذات کی بھی تجسیم ہو جاتی ہے۔ بات کو اٹ کر ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ شعریات نہیں، خود مصنف شعریات سمیت اپنی ذات کے نہ ذرہ بھلاؤ کو متن میں منتقل کر رہا ہوتا ہے، گویا مصنف کی نفی نہیں ہوتی، اس کے ہاتھ رکھ رکھ کر توسیع ہو جاتی ہے۔ نماز کا میں مصنف کو محض اس کی شخصیت تک محدود رکھا گیا تھا پھر شخصیت کو ذات میں منتقل ہوتے دیکھا گیا، آخر میں متن کو شعریات کا اظہار قرار دیا گیا، تاہم اس سے مراد کیوں لی جائے کہ شعریات نے مصنف کو بے دخل کر دیا اس کے بجائے یہ کیوں نہ کہا جائے کہ مصنف کی ذات میں توسیع ہوئی اور شعریات کا نظام مصنف کی ذات کے اندر کارفرما دیکھا گیا، لہذا مصنف کو مسترد کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

رہا متن میں معنوی کی موجودگی کا مسئلہ تو اس سلسلے میں روساں بارت کا یہ موقف تھا کہ معنی بتدریج منہا

ہونا چاہئے حتیٰ کہ آخر آخر میں معذوم ہو جاتا ہے جبکہ دریدائے کہا کہ معنی ہمہ وقت ملتوی ہوتا ہے اسے کہیں بھی قرار نہیں، لہذا معنی فلکشن ہے۔ مگر غور کیجئے کہ معنی ضرورتیں بدلنے اور ملتوی ہونے کے باعث معذوم نہیں ہوتا وہ وسعت آتشا ہو جاتا ہے معنی کی روانی وقت کی روانی کے مشابہ ہے لہذا ہر معنی اور وقت دونوں فلکشن ہیں لیکن اہم فرق یہ ہے کہ اپنی روانی سے وہ خود کو ثابت کہتے ہیں نہ کہ معذوم، سرد رواں کی صورت یہ ہے کہ وہ لہجوں کی ایک زنجیر ہے بلکہ مقامات کی ایک زنجیر ہے۔ وقت ہر مقام پر رکتا ہے اور رکتا ”لمحے“ کو نشان زد کرتا ہے بالکل جس طرح داں یعنی Signifier جب ”مقام“ پر رکتا ہے تو خود کو مدلول یعنی Signified میں تبدیل کر دیتا ہے۔ دال کی جگہ کر معنی کا نظریہ متبادلا کیا جائے تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ جب معنی ”مقام“ کو ردی کے ہائے میں سیٹ لیتا ہے تو اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے مگر وہ دائمی طور پر نہیں رکتا بلکہ وقت کی طرح معنی بھی مقامات کی ایک زنجیر ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر مقام کو چھوڑتے ہی معنی کی توسیع ہو جاتی ہے یہ یوں کہیے کہ معنی میں ایک نئے پرت کا اضافہ ہو جاتا ہے، لہذا زمان کی طرح معنی بھی معذوم نہیں ہوتا یہ ہر قدم پر معنی کی زنجیر میں اضافہ کرتا ہے۔ زیادہ واضح الفاظ میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ زمان کے حوالے سے ہر مقام ”کو مس کرنے کا لمحہ وجود میں آتا ہے، اور معنی کے حوالے سے ”مقام“ کو چھوڑنے سے معنی کے باطن سے ایک اور معنی جنم لیتا ہے۔ دریدائے جب معنی کو فلکشن کہا تو اسے معنی کے گہراؤ میں گرتے چلے جانے کا ایک واقعہ جانا اور گرتے چلے جانے کے عمل کو معنی بننے کا عمل گردانا لیکن حقیقت یہ ہے کہ معنی التوائے Regression کا نہیں Progression کا منظر ہے وہ ملتوی نہیں ہوتا، وسعت میں ہوتا ہے۔ معنی کی جہت کے حوالے سے دریدا کا رویہ مغربی ہے، وہ معنی کو سر کے بل گہرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ دوسری طرف زمان کی طرح معنی کی جہت بھی باہر کی طرف ہے۔ دریدا کے حق میں۔ تناظر دریدا کہا جاسکتا ہے کہ اس نے معنی کو مدلول کے محسوس سے آزاد کیا اور اسے واحد قرار دینے کے بجائے معانی کا گہوارہ جانا۔ تاہم دریدا نے معنی کو گہراؤ میں ایک پتھر کی طرح مسلسل گہرتے اور گہراؤ کی دیواروں کے پار پار ٹکراتے اور ٹکریوں میں تقسیم و تقسیم ہوتے دیکھا تو اس سے ایک مغربی ایما (Image) وجود میں آیا۔ دریدا اگر ایما کو تبدیل کر دیتا جتنی معنی کو درخت کے جنے سے تشبیہ دیتا تو معنی شاخوں، شاخوں، پتوں، گلیوں اور

پھولوں میں تقسیم ہوتے صاف دکھائی دیتا اور ایک شہت اور جان دار اس میں وجود میں آجاتا دونوں
تمثیلوں میں ایک ہی کمی گئی ہے یعنی معنی کا تقسیم در تقسیم پھیلاؤ مگر ایک تمثیل منفی ہے جو معنی کو زیر و ریز
کارتوی ہوتے دکھاتی ہے جب کہ دوسری تمثیل مثبت ہے جو معنی کے بھٹنے پھولنے اور شاخوں کی پھول پھولوں
خوش بوؤں اور رنگوں میں تقسیم ہوتے چلے جانے کا احساس دلاتی ہے۔

مختصر یہ کہ بیسویں صدی کی مغربی تنقید نے شخصیت کو سہم کیا نکھری پر خط کش کیچی اور معنی کو
نکشن قرار دے کر اُسے ہمہ وقت ماتوی ہوتے دکھایا جب کہ عملی طور پر شخصیت کی قلب و ہیت ہوئی نکھاری
کی تخلیقی کارکردگی کے ایک نئے منظر نامے کا ظہور ہوا اور معنی کی کثرت کا ایک مفہوم مرتب ہوا مگر مغرب
دلوں کی سوچ کی تنگی جہت تا حال اس شہت پیش رفت کا قرینہ کیا۔

☆☆☆

استزاجی تنقید کے حلی اور خفی پہلو

اُردو ادب میں استزاجی تنقید کا ابتدا بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں ہوئی تھی جب بعض تنقیدی کُتب کے بارے میں بحث کیا گیا تھا کہ وہ استزاجی تنقید کی مثالیں ہیں۔ مگر استزاجی تنقید پر ایک تنقیدی زاویہ نظر کے طور پر بات کرنے کا آغاز بعد میں ہوا اور اب حال یہ ہے کہ استزاجی تنقید کی عملی صورت کی حامل کُتب یا مقالات پر کم اور استزاجی تنقید پر زیادہ گفتگو ہونے لگی ہے تاکہ معلوم ہو کہ استزاجی تنقید سے مراد کیا ہے۔ اگر اس مراد مختلف تنقیدی نظریات کا اِدامہ ہے تو پھر بتایا جائے کہ وہ تنقیدی مکاتب جو آپس میں متضاد ہیں استزاجی تنقید کا حصہ کیسے بن سکتے ہیں!

میرے خیال میں استزاجی تنقید کے مزاج اور طریق کار کو سمجھنے کے لیے اس سارے قائل پر غور کرنا ہو گا جس نے استزاجی رویے کو منظر عام پر لانے میں ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔ اس قائل کی ابتدا آج سے کم و بیش ڈیڑھ سو برس پہلے ہوئی جب مئی انقلاب نے بھاپ کو ایک حرکی قوت کے طور پر دریافت کیا۔ اس قوت نے یکایک انسان کے رفتار میں اضافہ کر دیا۔ زمین پر سٹیم انجن اور پانی پر ڈھانی جہاز نے فاصلے کم کر دیے دنیا سٹمٹ مئی اور اس کے ساتھ ہی تہذیبیں اور ثقافتیں ایک دوسرے کے قریب آ گئیں۔ انیسویں صدی میں لوگوں نے جدیدیات کے حرکی تصور کو دُور ماکس نے معاشرتی ارتقا کے تصور کو پیش کیا۔ ڈارون اور ہنری نے حیاتیاتی ارتقا کے منظر نامے کو پیش کرنے کی سعی کی۔ سانیات نے زبانوں کو ایک ہی شجر کی شاخیں ثابت کرنے کے لیے Diachronic انداز کو اپنایا۔ گویا استزاج اور ہم آہنگی کی متحدہ جہاں سامنے آ گئیں۔ بیسویں صدی میں قوت کے کئی نئے نعرے دریا بہت ہوئے۔ ہوائی جہاز اور راکٹ نے سلوں کو مزید کم کیا۔ ای طرح ریڈیو ٹیلی ویژن اور ٹیلی ویژن نے لوگوں کو ایک دوسرے کے قریب لانے میں اہم کردار ادا کیا۔ سائنس نے کائنات کی وسعتوں تک رسائی کو

ممکن بنانے کے عہد وہ انسان کو فتنے کی کشتی میں اُترنے کے قابل بھی بنا دیا۔ گویا ہائیکرو اور میکرو دونوں سطحوں پر متضاد ارتباط اہم اہم کی کمر مگانا بڑھے۔ اس حد تک کہ پوری کائنات کو ”بشتوں کا ایک جال“ منصوب کیا گیا۔

تنقید کے حوالے سے دیکھیں تو یہ بشتا منے آتی ہے کہ انیسویں صدی کے رابع آخر میں مصنف کو تمام تر اہمیت ملی مگر بیسویں صدی کے نصف اول میں ”زوی غیبت پسندی“ اور ”نئی تنقید“ نے متن کو زیادہ اہمیت بخش دی۔ اس کے بعد سبھی نے ”قاری“ کو مرکزی حیثیت عطا کی مگر پھر پوسٹ ماڈرنزم کے دور میں ایک ایسی صورت حال نے جنم لیا جس میں ”اجتماعی“ کی جگہ معانی کی کثرت اور لغو، اور کسی ایک نظریے کی حکمرانی کی جگہ کھلی فضا نے ہے۔ ایک ایسی کھلی فضا جس میں فرقہ پرستی کی حامل موج کے بجائے ایک طرح کے فکری لین دین کو فروغ ملا۔

براؤن (Abrams) نے اپنی مشہور کتاب *The Mirror and Lamp* کے ایک مضمون میں تنقید کے حوالے سے ترکیبی کا ذکر کیا ہے یعنی تخلیق، مصنف، ناظر (جس کے لیے *universe* کا لفظ استعمال کیا ہے) اور قاری۔ اور کہا ہے کہ اعلیٰ تنقید ان چاروں کے حوالے سے بات کرتی ہے جب کہ عام تنقیدی تخیلیوں میں سے کسی ایک کو مرکز نگاہ بنا کر ہٹا موقوف پیش کرتی ہیں۔ یہ بائیسویں صدی میں پرانے چڑھنے والی تنقیدی تھیوری کے حوالے سے بھی سے آئی ہے جس میں کبھی مصنف، کبھی متن اور کبھی قاری کو مرکزی کردار قرار دیا گیا ہے مگر احتجاجی تنقید انہیں مختلف کردار قرار دیتے ہیں بجائے ایک ہی کردار کے مختلف پہلو قرار دیا ہے۔ یوں ایک نظری یا فرقہ پرست تنقید کے مقابل ایک ایسی تنقید کے روپ میں سامنے آئی جس نے تخلیق کو مختلف حصوں میں بانٹ کر ہر حصے کو الگ طور پر قبول کرنے کے بجائے اسے ایک ”کل“ کے طور پر قبول کیا ہے۔ جب ہم قبول کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ مختلف کیائی عناصر کا مرتب ہے تو ہم اس کے اجزاء کی بات کر رہے ہوتے ہیں مگر جب ہم اس کے رنگ، خوش بو، گوارا، ظہور، ترتیب کا ذکر کرتے ہیں تو اس کے اوصاف *attributes* کو نشان زد کرتے ہیں اور اسے ایک ”کل“ قرار دیتے ہیں۔ اسی طرح احتجاجی تنقید بھی تخلیق کو بہ طور کل قبول کرتی ہے۔ پھر جب اسے کھولتی ہے تو کسی کیسٹ کی طرح نہیں کھولتی یہ اسے تخلیق کار

کی طرح کھوتی ہے جو اس کے ضمن کا جو ہوتا ہے۔ کہ اس سے بڑی فائدہ حاصل کرنے کا آرزو مند! پطرس بھاری نے ۱۹۵۸ء کے ایک پتھر میں (جسے پچھلے دنوں مواحدہ رنگ نے دریافت کر کے ایک اہم ادبی خدمت انجام دی) "ثقافتوں کے ادغام کے سلسلے میں ایک ایسے گمبید کی مثال دی ہے جس میں رنگ رنگ کی کھڑکیاں لگی ہیں، روشنی جب باہر آئے گی ہے تو مختلف رنگ ایک دوسرے میں غم ہو کر ایک "انوکھ رنگ" بن جاتے ہیں۔ بقب پطرس، عالمی ثقافت اسی "مجداب" کا ایک نمونہ ہے۔ اب اگر اس بات کا اطلاق "مستزاجی تنقید" پر کیا جائے تو ہم کہیں گے کہ اس میں مختلف تنقیدی نظریے براہ راست سمیٹ نہیں ہوئے یہ رنگوں میں داخل کرنا کے اندر ایک ایسی قوس قزح کو جسم دیتے ہیں جس کے حصے بخرے ہوئی نہیں سکتے۔ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ بات محض تنقیدی نظریوں کی نہیں کسی بھی زمانے کے خدخال، اس کے علوم، فنون، رشتے، نفسیاتی اور فکری ابعد ثقافت کی سائیکی میں ایک انوکھی چکا چوند پیدا کر دیتے ہیں، اور ہر دور کی ایک اپنی چکا چوند ہوتی ہے جسے نوکونے Episteme کا نام دیا تھا۔

Episteme means the totality of relations which unite in a particular period, the discursive practices which give rise to epistemological figures, sciences and the system of knowledge.

اس "تعریف" میں فنون لطیفہ کا ذکر نہیں، اور یہ بات سبکدوش ہے۔ تنقید کے حوالے سے یہ کہ جا سکتا ہے کہ کسی بھی زمانے کی Episteme "مستزاجی تنقید" میں ایک نئے بعد ایک نئی چکا چوند کا اضافہ کرتی ہے۔ "مستزاجی تنقید" کسی ایک دور فلسفہ نہیں ہوتی یہ ایک روح رواں ہے جس میں ہر زمانے کا تناظر شامل ہو کر اُسے منبہ کرنا رہتا ہے۔ "مستزاجی تنقید" اور "بعد جدیدیت" کے حوالے سے ابھرنے والی تنقید میں بھی یہی رشتہ ہے یعنی آفاقیت اور مقامیت کا رشتہ۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ایک جگہ لکھا ہے:

ہمیں ساختیات، تصوری، فلسفہ، تنقید سے بحث کرتی ہے جب کہ بعد جدیدیت، تصوری سے زیادہ "صور حال" ہے۔ دیکھا جائے تو تصوری کا براہِ جدہ وہی ہے جو ہمیں ساختیات کا ہے۔ یعنی بعد جدیدیت کے فلسفیانہ موقف وہی ہیں جو ہمیں ساختیات کے ہیں۔

اس خاص نکتے کو، "مستزاجی تنقید" کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ "مستزاجی تنقید" ایک زاویہ نظر ہے جو کسی ایک عصری صور حال کے تابع نہیں جب کہ بعد جدیدیت اپنے زمانے کی Episteme کے تابع ہونے کے باعث پنا مقامی پہنچتی ہے اور "صور حال" کہلاتی ہے۔ جدیدیت

کی ایک اپنی عصری صورت حال تھی، مابعد جدیدیت کی اپنی آگے چل کر جب پوسٹ پوسٹ ماڈرن ازم کا دور دورہ ہوگا تو اس کی بھی ایک اپنی صورت حال ہوگی، اور اسی حوالے سے بات کرے گی جبکہ احتجاجی تنقید اپنے دروازے کھلے رکھتی ہے۔ اس میں Post Post Modernism کا بھی اُسی طور انجذاب ہوگا جس طرح اس نے جدیدیت کو اپنے اندر جذب کیا تھا اور جیسے اب مابعد جدیدیت کو اپنی طرف کھینچ رہی ہے۔

ماہر عربی سنتر اپنے ایک مضمون میں سوال اٹھاتے ہیں۔ کیا مابعد جدیدیت کے بیشتر تعلق وہی نہیں جو احتجاجی تنقید کے ہیں؟ یہ ایک اہم سوال ہے جس کی روشنی میں ہمیں مابعد جدیدیت کو پس ساختیات سے کہیں زیادہ احتجاجی تنقید، نظم و ضبط کی ضرورت ہے کیوں کہ احتجاجی تنقید میں نئی تنقید، ساختیات اور پس ساختیات (ان سب) کے فلسفیانہ تضاد موجود ہیں۔ اصلاً احتجاجی تنقید آفاقی ہے جس میں بیسیویں صدی کے حوالے سے نئی تنقید، ساختیات اور مابعد جدیدیت محض مختلف مراحل ہیں۔ مابعد جدیدیت کے بعد جب کوئی اور صورت حال جنم لے گی تو وہ بھی احتجاجی تنقید کے سفر میں ایک مرحلہ ہی ثابت ہوگی۔

اس مسئلے پر ایک اور زاویے سے بھی نظر ڈال جا سکتی ہے۔ کہا گیا ہے کہ سولھویں صدی، مماثلتوں اور مشابہتوں کی صدی تھی جس کی Episteme کا جوہر I and Thou کا رشتہ تھا یعنی جزوِ اولہ کل قطرے اور ذیلے کا رشتہ انگریزوں اور اٹھارھویں صدی، قرینوں یعنی Contiguities کا زمانہ تھا جس کی Episteme کا جوہر I and You کا رشتہ تھا۔ گویا اب رشتہ انجذاب کے بجائے رابطہ باہم کا حامل تھا۔ انیسویں صدی میں "جزواں مخالف" کی صورتِ عام کے باعث جو رشتہ ابھرا I and It کا رشتہ تھا جو محبت کے بجائے آدھریں عبارت تھا۔ یکایک بے جاں، شیا کو ایک نئی قوت (یعنی بہاؤ کی قوت) حاصل ہو گئی تھی اور یوں IT نے خود کو آئی (I) کے مقابلے میں ایک متوازی قوت کے طور پر لا کھڑا کیا تھا۔ انیسویں صدی میں پروان چڑھنے والی نرومانوئیت کی تحریک نے IT اور آئی (I) میں مفاہمت کرنے کی کوشش ضرور کی مگر IT کی قوت میں مدد بہ روز اضافہ ہو رہا تھا اور وہ ہمہ وقت آئی (I) سے متصادم ہو رہی تھی یہ کویرش افقی سطح کی تھی۔ مگر بیسیویں صدی میں صورتِ حال یوں تبدیل ہوئی کہ اب آئی انجذاب کے بجائے "اٹ اینڈ آئی" کا رشتہ ابھرا، گویا IT کو برتر حیثیت تو مل گئی مگر دوسری طرف آئی (I) اس IT کے بطن میں اتر کر ایک

داخلی قوت کے روپ میں، بھر آئی۔ بیسویں صدی کی تنقیدی تصویر نے Surface اور Depth میں جو
 بیشتر دریافت کیا وہ IT کے بطون میں آئی (۱) کی موجودگی ہی سے مرتب ہوا تھا۔ نئی تنقید میں کسی حد تک مگر
 ساختیاتی تنقید میں ایک بڑی حد تک Surface اور Depth کا رشتہ ہی نگاہوں کا مرکز بنا۔
 بالبعد جدیدیت کے دور میں ساخت جسکی تنقید نے Depth کو Abyss کے روپ میں دیکھا اور زیادہ اصلاً
 موجودیت کے مستعار تھا کیونکہ موجودیت نے بھی In-itself کے اندر ایک شگاف کو نشان زد کیا تھا۔
 ساخت جسکی تنقید نے حقیقت کو ایک گورکھ دھندے یا Labyrinth کی صورت میں دیکھا جو اپنی ہی ”آکھ“
 میں اتر رہا تھا۔ معنی جب ”اٹوا“ کے نظریے کی زد پر آیا تو وہ بھی ایک گرداب کی آکھ ہی میں اترنے کا
 عمل تھا۔ غور کریں تو فکری اعتبار سے یہ ایک بہت بڑی پیش رفت تھی کہ اس نے منطقی انداز کے بجائے
 موافقی کے اندر کو اُٹھایا۔ حجازی تنقید کے لیے یہ انداز قابل قبول تھا کیونکہ بیسویں صدی کے رائج آخر
 تک آتے آتے خود حجازی تنقید نے طبعیت کے حوالے سے کائنات کی پُر اسراریت کا ادراک کرنا شروع کر دیا
 تھا۔ لہذا اس کے لیے ”گہرائی“ میں اترنے والا ہر زاویہ قابل قبول تھا۔ ٹوب بھی امتزاجی تنقید اور بالبعد جدیدیت
 دونوں IT کی گہرائی میں اترنے کے حوالے سے ہم رشتہ تھیں مگر جیسا کہ میں نے کہا امتزاجی تنقید ایک رو کا
 نام ہے جبکہ بالبعد جدیدیت اپنے زمانے کی Episteme تک محدود ہے کل کلاں جب تناظر تبدیل ہو
 جائے گا تو بالبعد جدیدیت بھی اسی طرح پرانی ہو جائے گی جیسے کہ جدیدیت مگر امتزاجی تنقید نئے تناظر
 سے ہم تنگ ہونے کے لیے مستعد دکھائی دے گی کہ امتزاج اصلاً کسی بھی زمانے سے جڑ کر رک جانے کا نام نہیں
 یہ Spiral کے انداز میں زماں و مکاں کو اپنے بازوؤں میں سیٹھنے اور متواتر پھیلتے چلے جانے کا نام ہے۔
 رہا یہ سوال کیا مختلف نوعیت کے تنقیدی نظریات کی آمیزش ”نیل پانی“ کے بلاپ کی صورت تو نہیں؟ اس
 سلسلے میں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ امتزاجی تنقید کے حوالے سے یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ
 امتزاجی تنقید مختلف تنقیدی نظریوں کو متن پر باری باری آزمائے کی مؤید ہے حالانکہ ایسا ہرگز نہیں ہے۔
 دراصل امتزاجی تنقید جیسا ممکن ہے کہ پہلے نقاد خود ایک امتزاجی شخصیت کا مالک ہو۔ ہر نقاد جو محض ایک
 نظریے یا مسلک کے تابع ہوگا صرف ایک مخصوص زاویے ہی سے متن کی طرف پیش قدمی کرے گا جبکہ

استرجائی شخصیت والا نقاد تابعِ ٹہمل نہیں ہوتا کیونکہ وہ غیر شعوری طور پر عصری نظریات یا افکار کے جواہر کو خود میں جذب کرتا رہتا ہے: صرف عصری نہیں، وہ تو گزشتہ زمانوں کے جواہر کو بھی اپنے اندر محسوس کرنے کے قابل ہوتا ہے؛ فکر و فن کے تمام اجزاء اور عصری اور آفاقی تجربات کے سارے رنگ اُس کی استرجائی شخصیت کا حصہ بن چکے ہوتے ہیں۔ ایسا نقاد جب خود کو متن کے زوہ زولا کھڑا کرتا ہے تو کھلے غیر شرط انداز میں ایسا کرتا ہے جس کے نتیجے میں وہ متن کے جملہ ابعاد تک رسائی پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ واضح رہے کہ متن سے مراد غیر تخلیقی مواد نہیں اور نہ ہی اس سے مراد علمی نوعیت کی تخلیق ہے۔ استرجائی تنقید کے لیے وہی متن کا رآمد ہے جو بجائے خود چہا اور ابعاد کی کثرت سے عبارت ہو۔ ایسے متن میں چاہے چاند زن یا Gaps ہوتے ہیں جو کسی نہ کسی مخفی تناظر کی طرف جانے والے راستے ہیں۔ ایسا متن نقاد کو اپنے اندر کے تدریجی جہان میں در آنے کی دعوت دیتا ہے اہ خود نقاد اپنی تحویل میں موجود متعدد اوزاروں یعنی Devices کی مدد سے رازوں کو کشادہ کر کے متن کو کثیر المعنیاتی بنانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ایک مثال سے اسے یوں بیان کریں گے کہ روشنی کے قہقے تعداد میں زیادہ ہوں تو جس جسم پر اُن کی روشنی کا نڈول ہوگا اُس میں سے اُن قہقوں کی تعداد کے مطابق ہی سایے برآمد ہوں گے۔ بالکل اسی طرح جب استرجائی نقاد متن کے زوہ روئے گا تو اُس کی فکری اہ احساسی جہات کے مطابق ہی متن کے اندر معانی کے سایے برآمد ہوں گے۔ مگر وہ طرفہ عمل ہوگا..... ایک طرف نقاد کا استرجائی زوہ ہوگا تو دوسری طرف متن کا استرجائی پیکر مختصر یہ کہ استرجائی تنقید ایک کھلے رویے کی ضامن ہے۔ یہ اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ نقاد اپنے تعصبات کو جھٹک دے اور استرجائی جہت کے حوالے سے متن کے استرجائی پیرن تک رسائی حاصل کرنے میں کامیاب ہو۔ مطلب یہ ہے کہ اعلیٰ تنقید کے لیے نقاد اور متن دونوں کے لیے "استرجائی" ہونا ضروری شرط ہے۔

ریاضی کے حوالے سے روجر پنروز (Roger Penrose) نے لکھا ہے:

It is a feeling not uncommon among artists that in their greater works they are revealing eternal truths which have some kind of prior ethereal existence...I cannot help feeling that, with mathematics, the case for believing in some kind of ethereal, eternal existence...is a good deal stronger (The Emperor's New Mind).

اس بات کا اطلاق استرجائی تنقید پر بھی کیا جاسکتا ہے کیوں کہ آرٹسٹ کی طرح استرجائی نقاد بھی تخلیقی عمل

کا ایک اہم کردار ہونے کے باعث اس دائمی اور پُراسرار جہان کے لمس سے آشنا ہوتا ہے جو کسی ایک دور یا داتے تک محدود نہیں ہوتا۔ استراجی نقاد تخلیق کے اجزائے ترکیبی اور اُس کے گرد دائرہ در دائرہ پھیلے ہوئے عصری مسائل سے کہیں زیادہ تخلیق کے اُس باطن کو چھونے کی سعی کرتا ہے جو کائنات کے ”عظیم شِباطن“ کا ایک منور جزو ہے۔ اس باطن کو Mindspace کا نام ملا ہے۔ افلاطونی فلسفے کے اعیان ریاضی کے امکانات اور ادب کے جواہر..... یہ سب اسی ”باطن“ کے باسی ہیں اور وہ تو غائب و غیب اچانک نازل ہو کر ایک جہان معنی کو دُخود میں لانے کا باعث بنتے ہیں۔ استراج بھی اسی Mindspace کا ایک ضروری عنصر ہے جو Demilurge کے بنائے ہوئے جہان میں نظم مضبوط ارباب اور ہم آہنگی پیدا کرتا ہے، ورنہ تمام مظاہر لخت لخت پارہ پارہ ہو کر بے معنی ہو جائیں۔ استراجی تنقید کی اہمیت بھی اسی وجہ سے ہے کہ یہ تنقید کے فکری حوض پر تو کوئی بند نہیں باندھتی لیکن تنقید کو Clots میں تبدیل ہونے سے روکتی ہے تاکہ اس کی کارکردگی کے راستے میں کوئی رکاوٹ پیدا نہ ہو۔

پچھلے ایک سو برس کے دوران میں طبیعیات والے کائنات کی چاروں قوتوں کو یک جا کرنے کی کوشش میں رہے ہیں۔ اس کوشش میں انھوں نے تین قوتوں کو تو یک جا کر لیا مگر کشش ثقل اُن کے دسترس میں نہ آسکی۔ اب ”ایم تھیوری“ کی مدد سے وہ TOE مَرُتب کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ مگر غور کیجیے کہ چاروں قوتیں تو پہلے ہی ایک بڑی قوت کی مختلف کرئیں تھیں؛ طبیعیات والوں نے تو اس بڑی قوت کی یکائی ہی کو دریافت کیا ہے۔ اولیٰ سطح پر استراجی تنقید کا بھی کچھ یہی حال ہے۔ اعلیٰ تنقید بنیادی طور پر ایک استراجی کل (Unified Whole) ہوتی ہے۔ مختلف تنقیدی تھیوریاں جو ہر زمانے میں پیدا ہوتی اور اپنی عمر طبعی گزار کر ختم ہو جاتی ہیں؛ استراجی تنقید کے سمندر میں پیدا ہونے والی محض لہریں ہیں۔ ان کا فائدہ یہ ہے کہ ان کی شہنی اور تیزی سے استراجی تنقید متواج حالت میں رہتی ہے۔ لہذا اصل بات یہ ہے کہ استراجی تنقید نے دیگر تنقیدی نظریوں کو خود میں ضم نہیں کرنا کیوں کہ وہ تو پہلے ہی اس کی توسیعت ہیں۔ البتہ اپنی ہمہ وقت پھیلتی ہوئی کلیت کا ادراک کرنا ہے۔ اکثر ناقدین اپنے زمانے میں مقبول ہونے والے کسی نہ کسی تنقیدی نظریے کی جبریت کی زد پر آ جاتے ہیں اور ان کی

تقید انہری ہو کر رہ جاتی ہے۔ احترازی نقاد ہر نئی کڑھ سے استفادہ تو کرتا ہے مگر احترازی تقید کی شعریات کے اندر نہ کر، نتیجہ وہ متن کی نگیست کا ادراک کرنے میں کامیاب ہوتا ہے نہ کہ محض اس کے ایک جزو کا! اور یہ ادراک بھی تخلیقی عمل سے مملو ہوتا ہے۔ نئے وہ متن کی از سر نو تخلیق کرتا ہے۔ ایسا کر کے وہ درسی تقید کی نام نہاد "احترازی ہیئت" سے بھی خود کو الگ کر لیتا ہے۔

☆☆☆

۱۳۵۰-۱۳۵۱



ساقی اربابِ ادب

PDF BOOK COMPANY



الذی یحیی الموتی

(وزارت تعلیم حکومت پاکستان)

2009 - اپریل 1 - 1430ھ